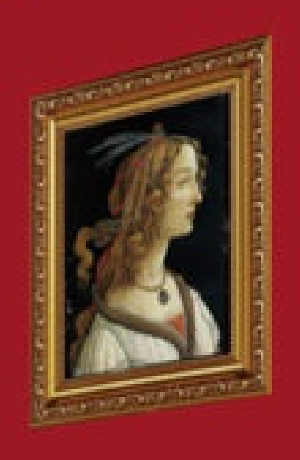


The Cambridge Introduction To Art

剑桥艺术史

全八册

古希腊罗马艺术
中世纪艺术
文艺复兴艺术
17世纪艺术
18世纪艺术
19世纪艺术
20世纪艺术
绘画欣赏



译林出版社

The Cambridge Introduction To Art

剑桥艺术史

全八册

剑桥大学出版社倾力打造　八位欧美顶级艺术史权威联袂撰写

北京大学世界史研究院院长、中国英国史研究会会长钱乘旦教授精彩译笔

译林出版社

版权信息

书　　名　剑桥艺术史（全八册）

译　　者　钱乘旦

责任编辑　李瑞华

出版发行　译林出版社

关注我们的微博：@译林出版社

关注我们的微信：yilinpress

意见反馈：@你好小巴鱼

目录
CONTENTS



The Art of Greece and Rome

剑桥艺术史

古希腊罗马艺术

[美国]苏珊·伍德福德 著 钱乘旦 译

译林出版社

版权信息

著作权合同登记号 图字：10—2012—329号

书　　名　古希腊罗马艺术

作　　者　【美】苏珊·伍德福德

译　　者　钱乘旦

责任编辑　李瑞华

出版发行　译林出版社

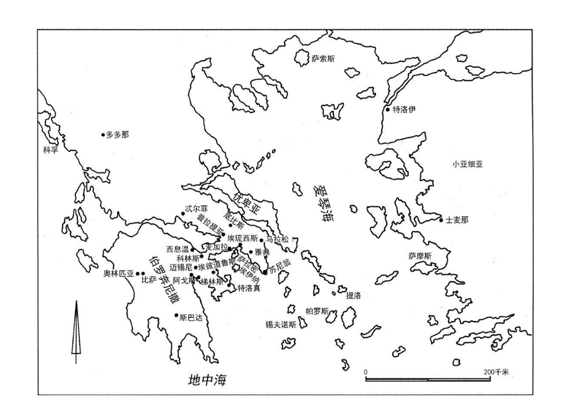
ISBN　978-7-5447-6925-9

关注我们的微博：@译林出版社

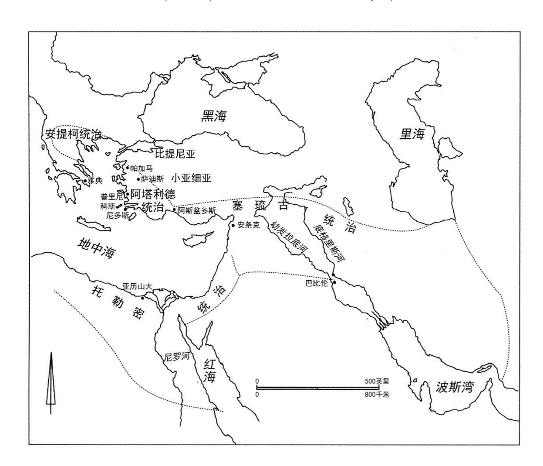
关注我们的微信：yilinpress

意见反馈：@你好小巴鱼

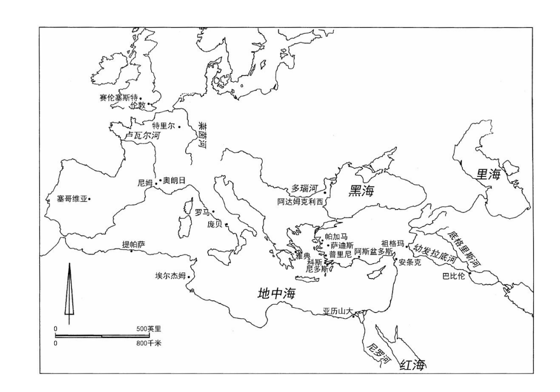
目录
CONTENTS



地图1：希腊和小亚细亚西海岸。



地图2：希腊化世界。



地图3：罗马帝国。

导言

啊，海伦，我视你的容颜，

如古代海上的帆船，

飘过那芬芳的海面，

把疲劳不堪的过客，

送回他自己的家园。

啊，你的花容，你的青丝，

你水仙般的婀娜风姿，

让我这漂流四海的人儿，

对希腊的光荣、罗马的壮丽，

也寄托我深情无限的忧思。

爱德加·艾伦·坡：《海伦颂》

坡的诗是献给传说中的美女海伦的，海伦是斯巴达王墨涅拉俄斯的妻子，却被特洛伊王子帕里斯诱拐而去。墨涅拉俄斯于是召集他的同盟国，组织了一支强大的军队，在他的兄弟、迈锡尼的国王阿伽门农的统帅下渡过大海驶往特洛伊，经历了十年的战争最终攻破该城，夺回了海伦。这是个有名的故事，让诗人们灵感丛生，但它和“希腊的光荣”、“罗马的壮丽”有什么关系，却不是一眼就能看得出来的。

海伦与特洛伊战争的传说应该是有历史根据的。公元前1200年前后，有一批使用早期希腊语的人居住在希腊，他们创造了一种繁华的文明，我们称之为“迈锡尼文化”，这个名称得之于那个最富有、最强盛的城市迈锡尼。公元前11世纪末，文明的光辉陨落了，原因却不得而知。总之，城市是荒芜了，贸易泯灭，技艺流失，职业凋敝；以前有过的富裕现在沦丧了，曾经有过的文字也居然会丢失。一批使用希腊语的部落（多利亚人）新近迁徙到希腊本土，而那些早期的居民则流向东方，移至爱琴海岛屿和小亚细亚西部沿海。迈锡尼文明崩溃了，除了人们的记忆之外它只留下一片荒芜；然而在记忆中却形成了传说，故事传播着，一首首的诗篇被人们传诵下来。

公元前8世纪出现了《伊利亚特》和《奥德赛》，这两部荷马史诗把特洛伊战争编成了故事，从而对后来的一切文化发展都产生了巨大影响。这两部诗体现了一个新文明的诞生，也就是“希腊文明”；希腊文明产生在旧文明的灰烬中，而那些创造希腊文明的人——迈锡尼文明的继承者们——正是缔造了“希腊的光荣”的人；在他们的历史上，他们都对荷马诗篇无比敬重：孩子们能背诵，成年人则把它看作是行为的准则。

从荷马到亚历山大大帝时期（公元前356—前323年）经历了四个世纪，其间希腊人发展出一种文化，极大地影响了后来的西方世界。亚历山大东征又把希腊思想远远地传播到希腊人传统居住中心以外的地方；地理扩张极大地改变了希腊文明的特征，此后的时代叫“希腊化”时代，而不再是“希腊”时代了。公元前3—前1世纪，东至印度西部，西抵阿尔卑斯山南麓，“希腊化”文化无处不受到人们的顶礼膜拜。

“罗马的壮丽”则与此不同。罗马奠基于公元前8世纪，是当时台伯河畔一个无人知晓的小聚居地。罗马逐渐变强盛时，居民们接触了文明程度更高的人类，于是就对文学艺术产生了兴趣，而在此之前他们是不

把这些当成事情的。开始的时候，罗马人向邻近的埃特鲁里亚人学习（埃特鲁里亚人一度统治罗马人，因此对罗马的宗教和习俗造成长久影响），但是从公元前3世纪起他们越来越看重希腊化时代的希腊人，罗马人从希腊人那里汲取教益、接受灵感，吸收希腊化文化的因素，再和自身发展完善的组织与军事才能掺杂起来，于是就创造出属于他们自己的光辉文化。

到罗马发展至巅峰时，希腊只是罗马的一个省；即便如此，海伦和特洛伊战争的神话仍然是希腊文化的重要组成部分。罗马人在刚刚开始欣赏希腊价值观的那一刻，就试图把希腊神话转接到自己的文化传统中来，他们说其先祖就是特洛伊人，而在希腊人的文学艺术作品中，特洛伊人尽管是对手，却很被希腊人所尊重。

再过几个世纪，罗马文明也衰落了，希腊城市和圣堂则更加破败为墟垣。但是希腊和罗马的艺术，尽管残剩无几，却见证着两个往昔文明的辉煌伟大。本书的目的，就是要探寻当希腊、罗马艺术被创造出来时，它们的时代所表达的感情；本书还企图解释，是什么让这些艺术长久地抓住了人们的心，招引着人们无尽的遐想。

第一编　上古与古典时期：进步与障碍

1　立雕像

希腊人

迈锡尼衰落后，希腊并没有开始一个辉煌的文明。大约公元前1000年左右，使用各种希腊方言的人居住在爱琴海一带，其中比较重要的有多利亚人和爱奥尼亚人，前者多居住在希腊本土，后者则分布于许多海岛以及小亚细亚西部沿海的一些地方。这些人星罗棋布，分散居住，形成小型聚落，其中有很多后来发展成poleis（人们通常称之为“城邦”，但并不准确；单数为polis）。

早期这些聚落贫困、无知，彼此分割，也不和其他地方联系。但慢慢地它们发展起来，富裕了，到公元前8世纪中叶，也就是荷马史诗形成的时代，工匠们已能制作高大的陶土墓碑了，上面饰以精细的花纹（见图59）。很快，人口增长推动着希腊居民向外迁徙，他们东至黑海沿岸，西至西西里岛和南意大利。后来，各城邦开始进行广泛的贸易活动，由此而与埃及和近东发生了人员和文化的接触。埃及、近东的古代文字和辉煌文明连同其丰富、娴熟的艺术形式让希腊人赞叹不已而又感到自卑，于是在深为感触之下，他们急于效法，到公元前7世纪中叶，许多希腊人已经学到了两项技艺——写作和雕刻，就是这两项技艺，让他们创造出后来使其名垂千古的文学与雕塑作品。

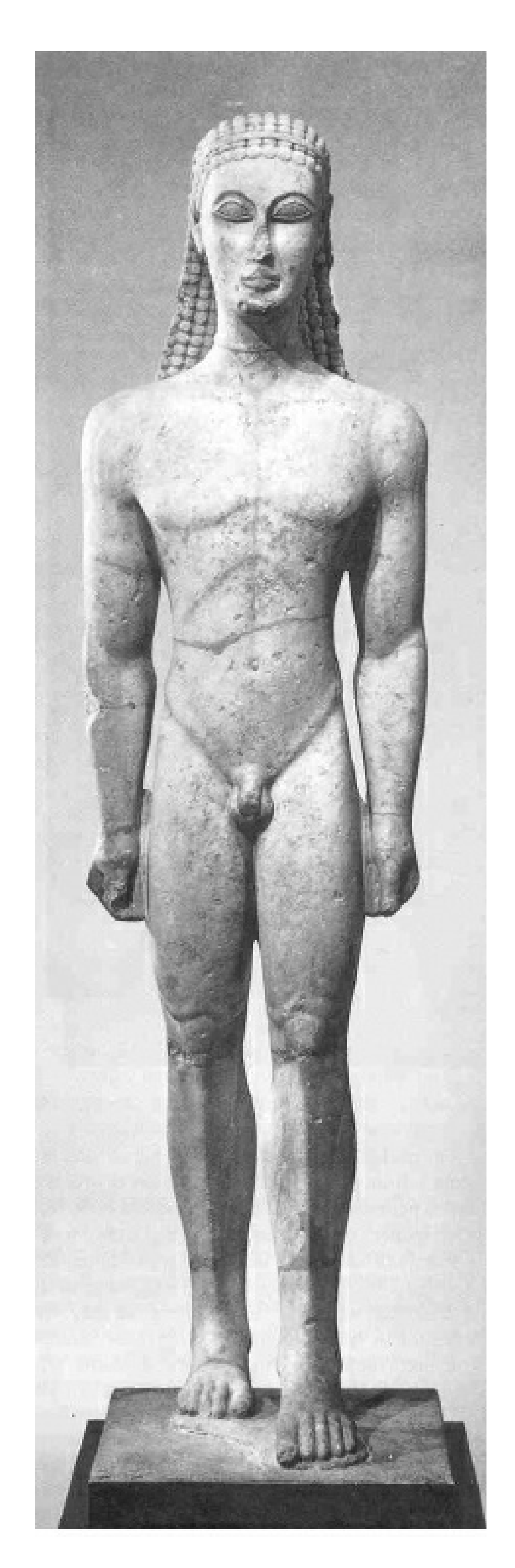
希腊城邦都是独立的，都有各自的特点，比如地峡边的科林斯富庶奢华，是一个大贸易中心；斯巴达勇武好斗；阿戈斯则产生了一批优秀的青铜铸造师；雅典城邦地处由多利亚人占优势的希腊本土，它鼓励个人奋斗，吸引了许多有天分的外国人前来居住，结果它创造出最优秀的诗歌、戏剧与艺术作品。

各独立城邦又由共同的语言和宗教连接，各城邦的希腊人都到泛希腊（即整个希腊）的神庙来聚会，来到忒尔菲或奥林匹亚的圣殿，向众神献奉他们的体育、诗歌和音乐竞赛。其他的竞争多数就很激烈了，各城邦间不断进行战争。

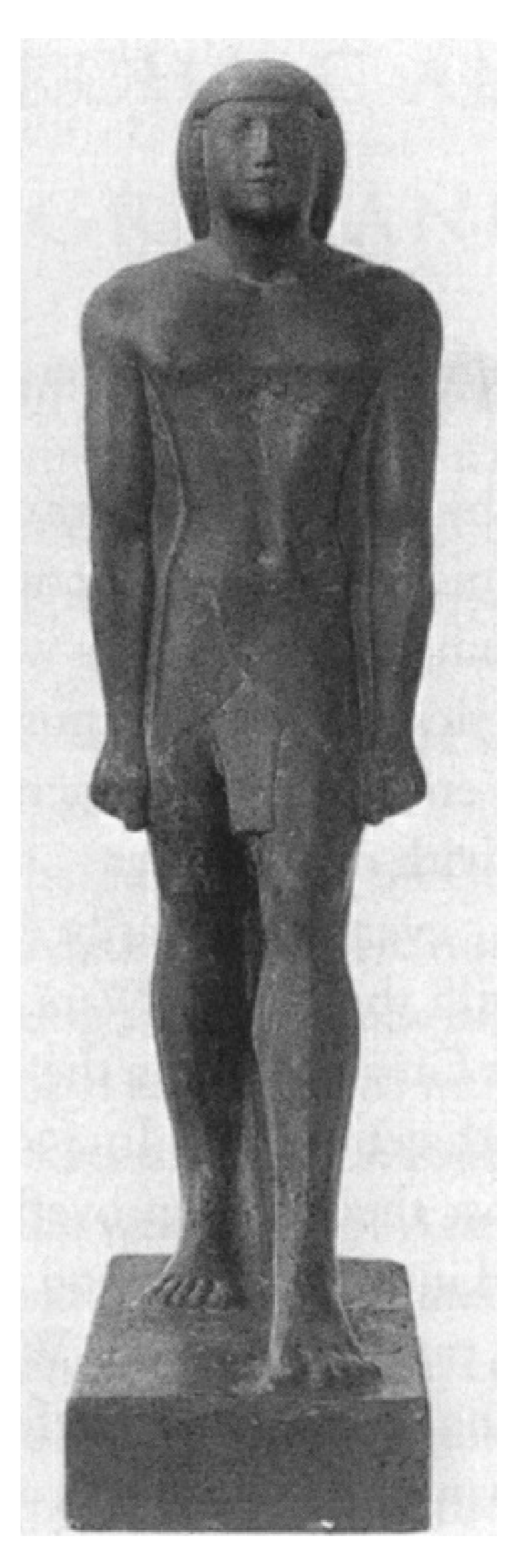
当巨大的威胁出现时他们才联合起来，而这种联合往往是暂时的。公元前5世纪初，类似的威胁到来了，那就是希波战争。波斯帝国在公元前6世纪后期一点点地吞并了小亚细亚沿海的希腊城邦，公元前499年这些城邦起而反抗波斯主人，未能成功，结果把希腊本土城邦也拖进了它们的反叛。波斯人镇压了起义，然后派兵出征惩罚。公元前490年，波斯军队在马拉松平原受挫，主要是被雅典人打败的，波斯王于是决定发动一场全面的征服战争。

希腊人团结起来共同对敌。公元前480年雅典城被攻破，但雅典人上了船，在萨拉密海战中英勇奋战；斯巴达人则在公元前479年的普拉提亚陆战中获胜，波斯的大举入侵被击退。

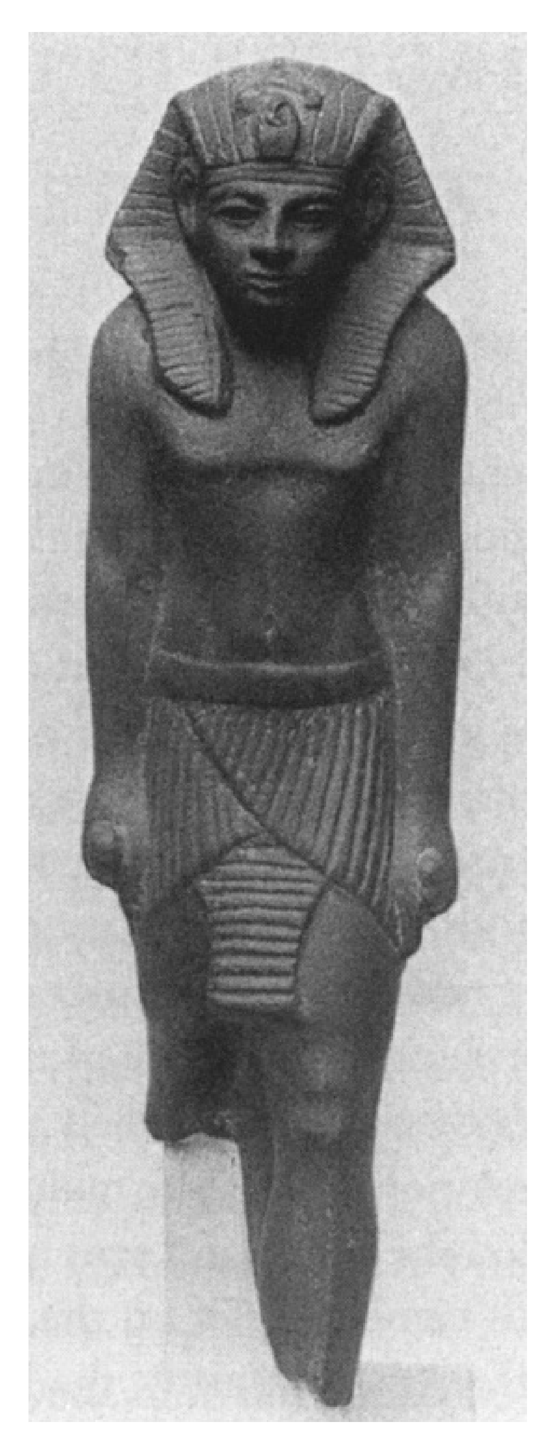
希波战争前，雅典城的文化地位已经很重要，而战后它就臻于顶峰。希波战争结束（公元前479年）到伯罗奔尼撒战争开始（公元前431年）之间约有五十年，这是雅典在文学、艺术和政治方面的黄金时代。其实，一直到这个世纪末雅典仍然在创造伟大的作品，但在伯罗奔尼撒战争中，雅典帝国举其全力与斯巴达同盟作战，最终几乎耗尽精力、吸干了它的创造力。公元前404年，雅典被斯巴达打败；尽管如此，它在公元前5世纪创造的作品却仍然美轮美奂，被看作是经典之作。



1. 青年男子像，公元前7世纪末，高184厘米，纽约大都会艺术博物馆，弗莱彻基金，1932年。



2.巴坎内勒夫像（埃及），公元前7世纪中叶，高50厘米，波士顿美术博物馆许可使用，威廉·E.尼克森基金。



3.摩里安克尔·门图霍特普国王像（埃及），公元前17世纪中叶，高23厘米，伦敦大英博物馆。

“上古”（Archaic）指的是大约从公元前7世纪中期（公元前650年左右）雅典人接触到埃及与近东早期文明、受其启发而开始发展自己的技艺与思想，到公元前5世纪初希波战争（公元前490—前479年）这段时间；“古典”（Classical）则指从希波战争到伯罗奔尼撒战争结束（公元前404年）这一时期。

“classical”一般包含两层意思，它通常指优秀，比如一个东西是好中之好，那它就是“classical”；同时它又指历史时期，希腊、罗马放在一起统称“古典文化”，有别于埃及与近东更古老的文明。在本书中，“古典”一词严格地用来指在公元前5世纪所形成的艺术风格。

对希腊人来说，上古与古典时期特别令人激动，思想家和实践家不断推陈出新；对艺术发展来说这也是个关键时刻，下面将说明这一点。

希腊与埃及：风格与技巧

从公元前7世纪中叶起，希腊人用大理石雕刻大型人像（图1）。他们一定在埃及看到了用其他硬石头做成的雕像，对此他们印象深刻，他们制作立雕像的灵感就显然是从埃及来的（对比图1和2、3）。但是从埃及来的还有比灵感更重要的东西，那就是技巧。

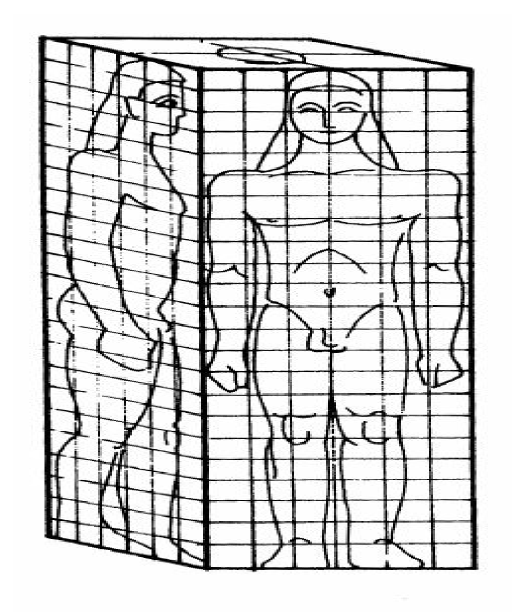
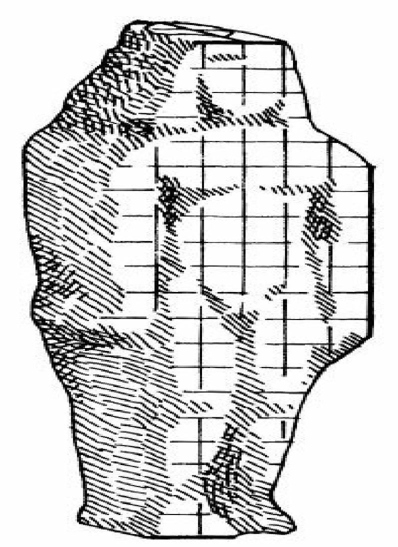
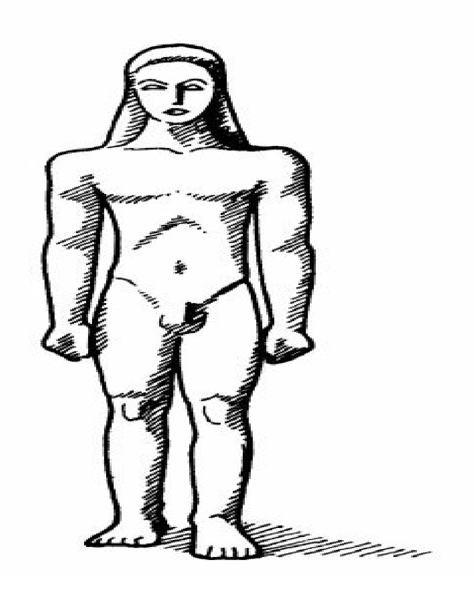
用石头雕刻如人体般大小的塑像并不是一件容易的事，若事先不做布局很快就会出现灾难。希腊人应该是知道这一点的，他们知道埃及人在很多世纪以前就发明了一种雕刻石像的方法，埃及人把要雕刻的形象画在一具方形石块的三个面（或四个面）上——正面画人的正面，侧面画人的侧面。然后他们从正面和侧面慢慢地向石头里面切割，切掉越来越多的石片，直至所画人形要求的那么深（图4）。勾画人形必须依据一定的比例（例如，到脚踝是一个单位量，到膝盖是六个单位量，等等）。这样，到工作完成时，正视图与侧视图就能彼此衔接。

希腊人采纳了埃及人的工作方法，并且在很大程度上也采纳了他们的比例系统，这就说明为什么早期的希腊雕像和埃及雕像看起来好像是如出一辙（图1—3）。

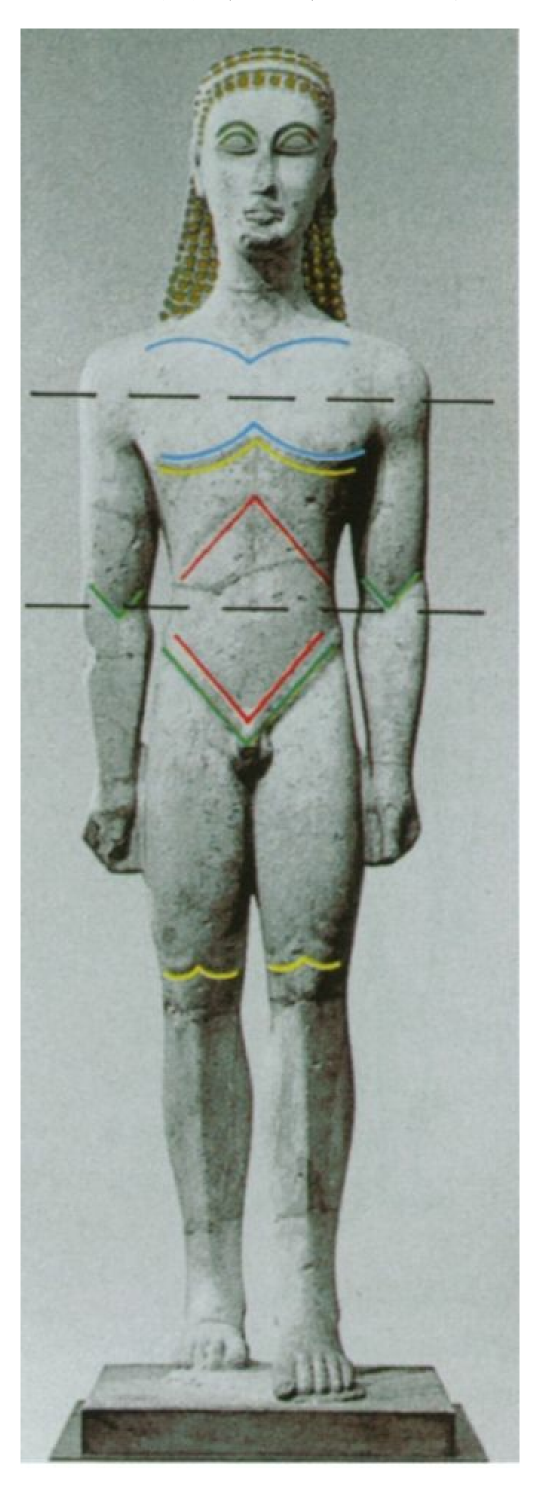
姿态和技术方面的相像是无可置疑的，风格和功能方面的区别就比较细腻了，然而却很重要。在埃及雕塑家那里，人物的写实主义风格堪为可信，但希腊的雕刻就比较抽象。很明显，在希腊人看来，雕像不仅应该形似真人，而且它自身就应该是一个好看的东西。他们在人物的造型上加进了三个因素，即对称、重复及比例。

希腊雕刻家和埃及同行一样欣赏人体的天然对称：人有一双眼睛、一对耳朵、两只手、两条腿。为突出这种对称，艺术家就让作品直立，面向前方，两腿平均支撑身体的重量，避免用任何带有弯曲的身姿，生怕那样会破坏人体的对称。

围绕垂直线条形成对称可以说是轻而易举，围绕横向轴线形成对称就远不是那么回事了。人上身有头，下身有两条腿，看起来完全组织不起横轴的对称。但希腊艺术家却创造出他自己的水平中轴线，尽管这些轴线作用有限，问题却由此而解决了。他们想象在肚脐眼的高度上有一条水平的轴线穿过身体，然后就在轴线上下创造出一个对称的形状（图5红线部分），这个对称形状的一端是把身体从腿部拉起并扩张出去的肌肉所形成的正“V”形，另一端是与之对应的胸腔下部所构成的倒“V”形。他还想象在锁骨和胸肌之间有另一条水平轴，然后把胸肌下的正“W”凹部与锁骨上的倒“W”凹部加以平衡（图5蓝线部分）。（如果把书侧过来看，就较容易看出这些对称。）

4. 上古和古典时代希腊人制作石雕像的示意图。



5. 青年男子像（同图1），雕刻者造型手法分析。

雕刻家还一再重复某些形状，以创造一种装饰形象。他让眉毛的线条与上眼眶线条相类似（图5棕色线条）；从背后看这个现象就特别明显，在那里，光、影投射在刻画细密的头发上，与平滑的体表形成对比（图8）。

雕刻家还运用第三种美学手法，即相同形状的不同比例。请注意胸肌凹部的“W”在膝盖上方以较小的比例出现（图5黄色部分），体、腿相连处外凸的“V”形则在肘弯处以内陷的小“V”形出现（图5绿色部分）。

很明显，这个雕像是三思而后成的，虽说乍看起来它比埃及的一件同期作品（图2）更加不够成熟。为创作一个美学意义上更完善的作品，希腊雕刻家将其埃及范本所体现的流畅的写实主义放弃了。希腊艺术家时时刻刻考虑的是如何在设计的优美与形象的自然之间做到平衡，尽管这一平衡有时倾向于抽象与形式，如我们看到的这个作品；而在其他时候则倾向于逼真和可信。

我们说的这个作品（图1）是公元前7世纪末制作的，它代表上古时期（约公元前650—前490年）一种流行的风格，是这种风格最早的样品之一：这是一种男性的裸体，它直立、前视，两腿分担身体的重量，这种塑像叫kouros（复数kouroi），意思是“青年男子像”。

进步的风险：公元前650—前490年的上古青年男子像

希腊青年男子像可以有三个用途：第一它可以代表神；第二是献给神的一个漂亮礼物；第三可以纪念一个男子，有时会放在他的坟墓上。在三种情况下，雕像的形式都不做限定，艺术家若觉得妥当，可以任意改动这些形式。这和在埃及的情况不同，埃及的雕像常具有准魔法的效用，比如一个人的木乃伊干尸若不巧受到了损坏，那么雕像就是灵魂的另一个栖身处。魔法的本质就是保守，是抗拒变化；在埃及，公元前7世纪中叶的雕像（图2）和比它早一千年的雕像极为相似（图3，约公元前1650年），其中的一个原因就是如此。

在我们眼里，变化是事物的天性，但在古代变化却是可怕的，不受欢迎，常常极度危险。同样的东西照葫芦画瓢就能够保证不断地成功；而变化，哪怕是一点点变化，都会让人们大出所料，引起不幸的后果。

希腊人真是太胆大妄为了，他们甘冒风险，于是就要自食其果。

当然，技术上的限制任何时候都会有：大理石要用同样的方法从石块上切下来，造型也必须好好地设计以保证作品不会散架。不过在这些限制之内，希腊雕刻家们开始变革，一点一点地把青年男子像制作得越来越真实。

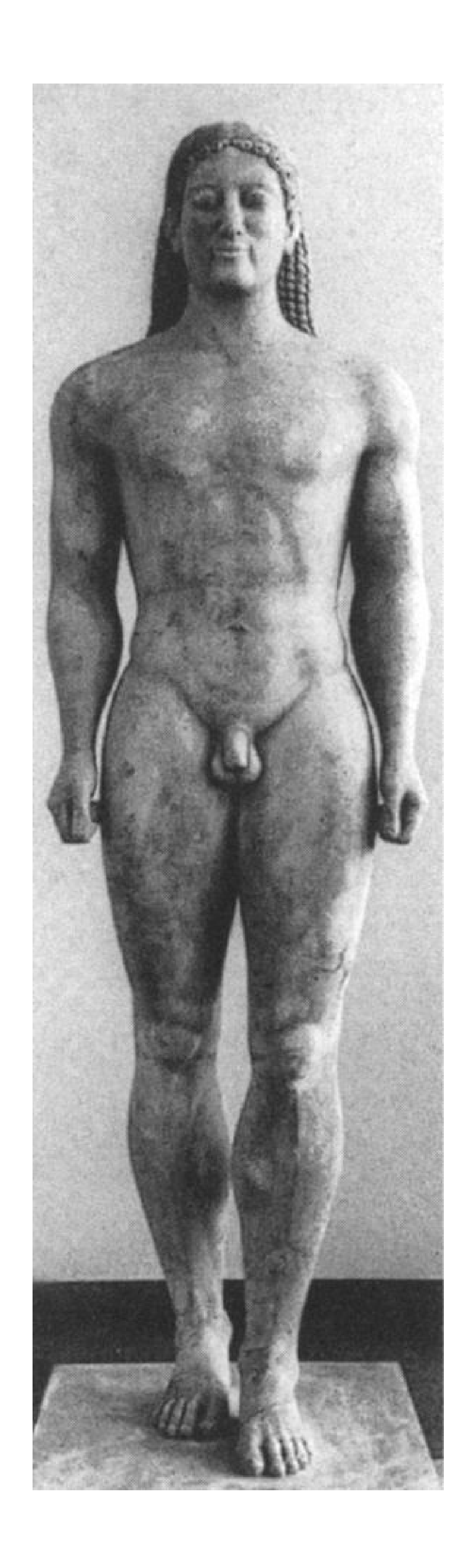
距离图1所显示的《男子像》还不到一百年时间，大约在公元前530年，《安纳维索斯的男子像》就创作出来了（图6）。这是一个墓石像，精彩已极，生气盎然，向写实主义方向迈出了一大步，并且比埃及的雕像（图2和3）更写实。

但《安纳维索斯的男子像》中新的现实主义喜忧参半，新现实主义是靠修改人像的比例并对线条作圆处理而取得的，这以前，这些线条只是刻在人像表面。用石头刻头发从来都是困难的事，此处的头发雕刻和以前并没有太大差别。这个例子很好地说明，当艺术家开始进行变革时，他会碰到什么问题：以前那种因袭照旧、像小珠子一样装饰性的头发与早期雕像是匹配的（图8），因为它适合整个格式化的装饰风格；而较晚的这个男子像就不是这样了（图7），在这里，自然隆起的人体形状与生硬的人造珠状头发不可兼容。

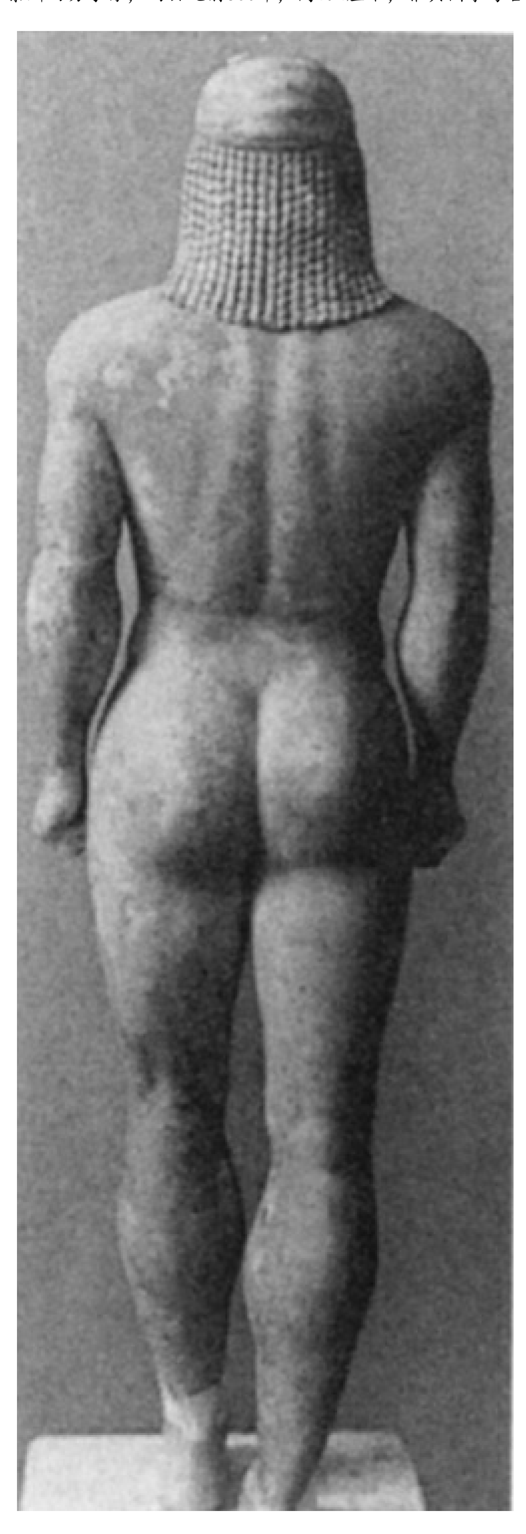
风格上的冲突并非雕刻家事先能预料的，它在对某些传统做部分修改后才表现出来。我们从第三个男子像（图9）可以看到无法预测的问题如何使雕刻家感到措手不及，这个雕像制作于约公元前500年，也就是大约在图6制作后经历了一个世代。

雕像中的人物是亚里士多迪科斯，这也是一个墓石像，写实主义风格更为强烈。它如此逼真，乃至《安纳维索斯的男子像》（图6）相比之下就像是一个没有充气的气球。头发问题解决得很出色：只是把多数头发去掉而已。然而，尽管从解剖学角度说造型让人无可指责，但也许正是因为这个原因，《亚里士多迪科斯像》却总有一点不对头，人们不禁会问：他站立的姿态为什么如此不自然，他为什么站立得如此生硬僵直？

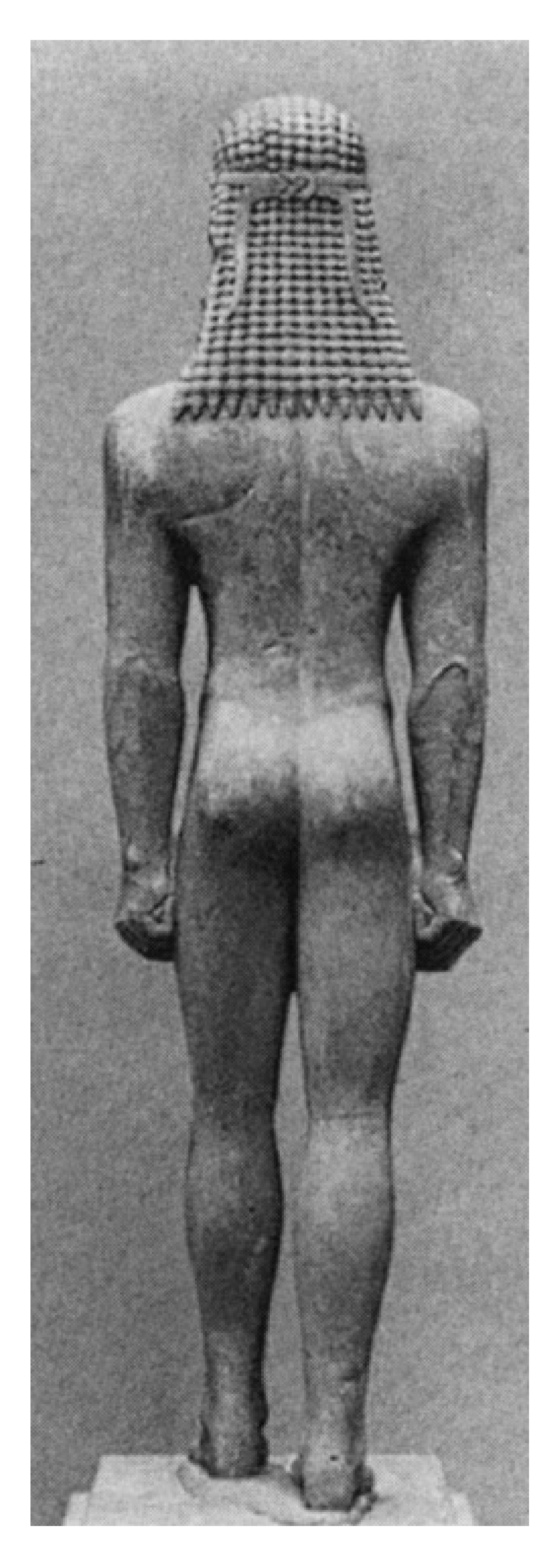
当然，这个姿态是向埃及人学来的，是石头上画出来的结果。把这尊雕像和它之前的雕像轮廓作比较（图1、6和9正视图，图7和8后视图，图11和12侧视图），我们看到并没有出现本质的差异。早期雕像中不存在姿态问题，但雕刻变得太真实后反而引出了问题，真是所谓“有得有失”。



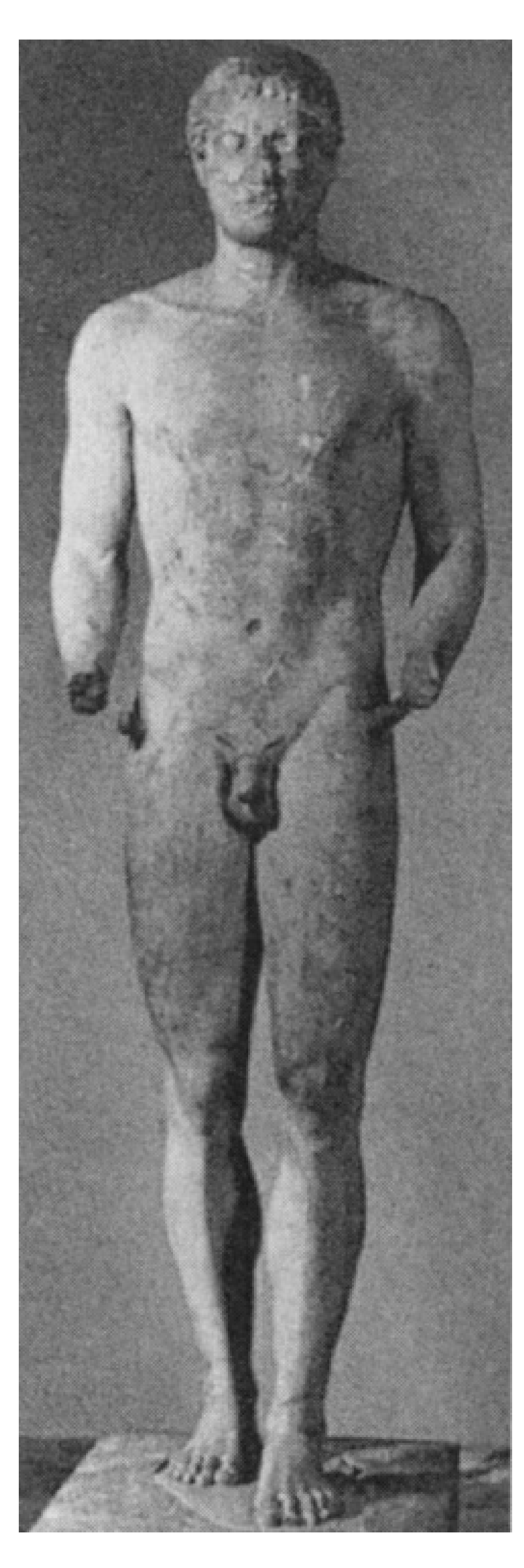
6.安纳维索斯的男子像，约公元前530年，高194厘米，雅典国家考古博物馆。



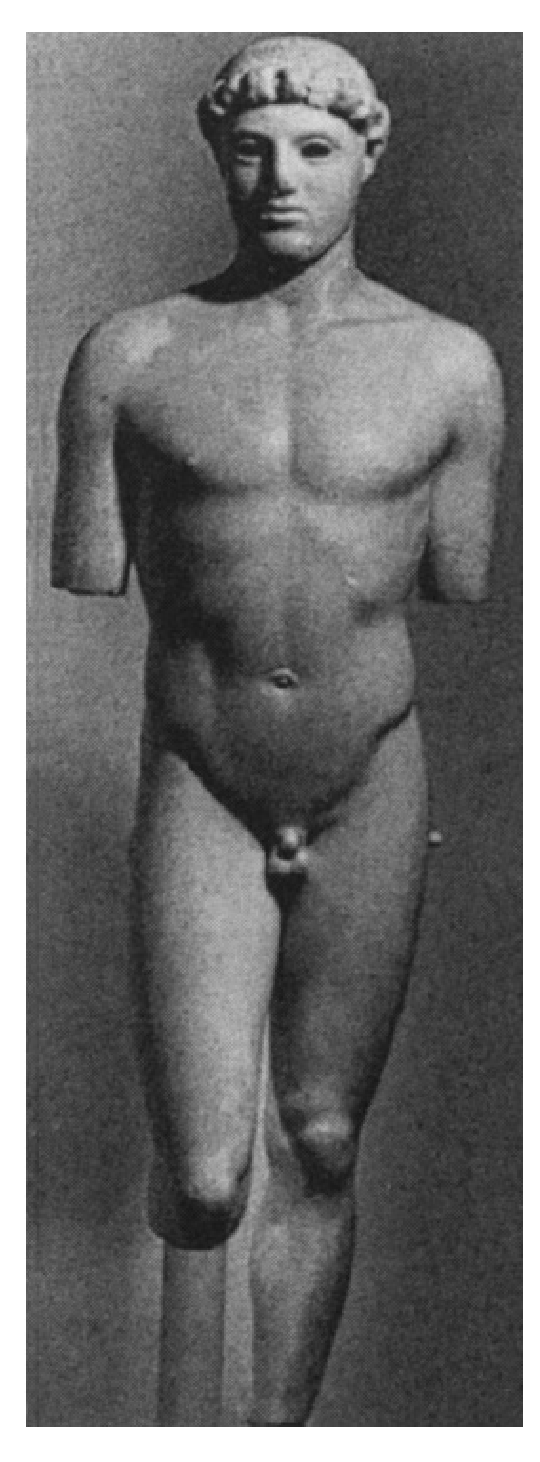
7.安纳维索斯的男子像（同图6），背面。



8.青年男子像（同图1），背面。



9.青年男子像（亚里士多迪科斯像），约公元前500年，高195厘米，雅典国家考古博物馆。



10.克里提奥斯少年，约公元前480年，高86厘米，雅典卫城博物馆。

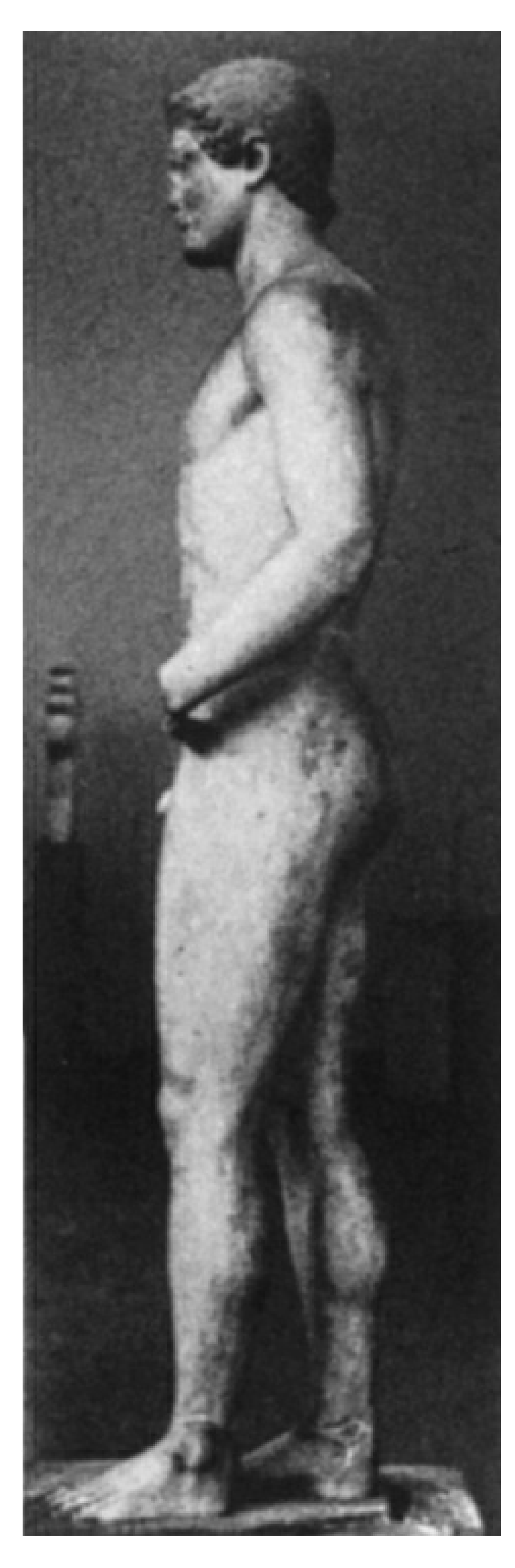
看完这三尊男子像，我们就发现希腊艺术是按下面这种模式发展的，即“改变，出问题，解决问题，再出新问题”——假如我们真的赞赏希腊艺术家的勇气，就应该对他们的成功和失败给予同样的重视。他们本来可以像埃及人那样，永无止境地重复久经考验的程式，而不必冒任何风险。但他们天性爱冒险，不安分守己，这就使他们从一个问题走向另一个问题，而每解决一个问题就登上一个更复杂的高度，最后，希腊人的解决方法竟如此令人信服，乃至影响到后来西方所有的艺术，并传播到世界的天涯海角。

新材料，新风格：公元前5世纪早期的青铜雕塑

最后这尊男子像，即《亚里士多迪科斯像》（图9）表现出娴熟的写实主义，却也引出新问题，即他的姿态显得僵直生硬，解决这个问题的方法只有一个，那就是改变姿态。有一尊雕像叫《克里提奥斯少年》（图10），制作年代是波斯人在公元前480年攻陷雅典前不久。这尊雕像做了这么一件事：少年头部微微被扭转，不再正视前方；他重心移向后腿，因此就稍稍抬起这一边的臀部，不再让两腿平分身体的重量了。



11.青年男子像（同图1），侧面。



12. 青年男子像（亚里士多迪科斯像，同图9），侧面。



13. 克里提奥斯少年（同图10），左侧面。



14. 克里提奥斯少年（同图10），右侧面。

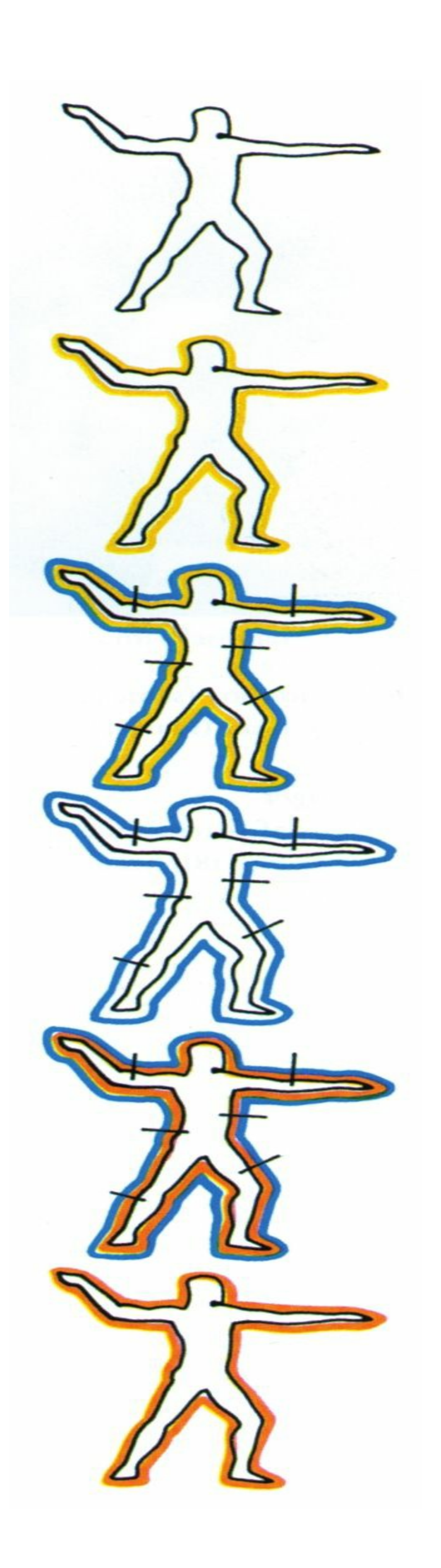
形体上的变化其实很小，但结果却极其巨大——它让雕像活了起来。

严峻的技术挑战出现了：迄今为止，所有青年男子像，从第一座到最后一座（图1、6—9、11和12），在石块上绘制轮廓图时并没有根本差别，一个多世纪里，雕刻家只需使用基本相同的图形，而对其比例和加工细节略作修改就行了。但《克里提奥斯少年》的制作者现在必须做四幅全新的构图（图10、13和14）。

在此之前，未曾有人在石头上雕刻过这样一种雕像。

雕刻家如何知道：取这么一种新而复杂的姿态，四个轮廓图能刚好契合？他又如何知道：当雕像完工时，形体看起来会当真不错？试验一种新姿态实在是太冒险了，出问题真是太容易了！

但相比之下，用青铜铸造试验新的姿态，要比用石头雕刻来得容易。艺术家用青铜铸像时先用黏土做一个模型（图15，黑），他可以围着模型来回走动，边走边修改，可以添加曲线、调整轮廓，这些是在用石头雕刻时完全做不到的。模型做好后，艺术家用一层薄蜡包住它（图15，黄），蜡面就体现着青铜塑像以后会是个什么样子。接下来，艺术家在模型外面做一个套子（图15，蓝），基本上也是用黏土，但必须又厚又结实，能撑得住金属溶液的重量。套与蜡面相接，再用铁针固定，针一直打到黏土内模的核心，然后把蜡熔化，在内模和套之间留下一道缝隙（图15，白）；青铜（铜锡合金）溶液灌进这道缝，填补原来由蜡所占据的空间（图15，橘黄）。等青铜冷却后，套子被敲掉，接着对铸好的塑像进行抛光磨平。（这就是所谓的“脱蜡法”，它通常还要复杂得多，例如必须预留气孔，也很少进行整体铸造，但以上图示与叙述所表达的是关键过程。）



15. 上古和古典时代希腊人用“脱蜡法”铸造青铜塑像示意图。

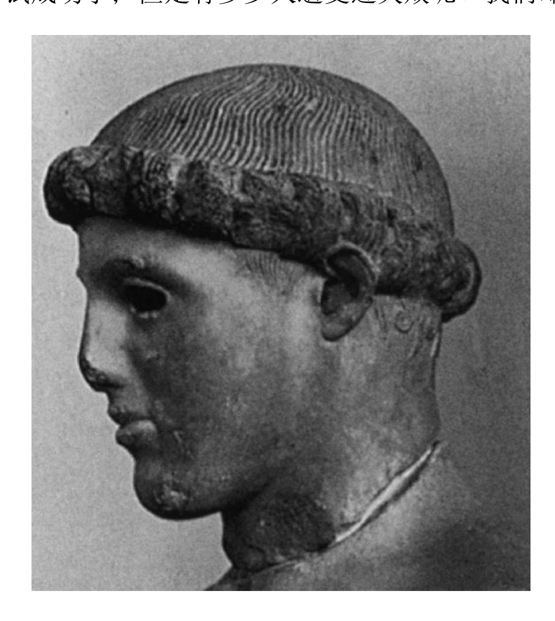
大理石属于重物质，延展性差，如果伸张得太开，再没有支撑的话，就很容易因自身的重量而断裂（例如，图18中的塑像若是用大理石做成，伸展的手臂就有断裂的危险）。雕刻家必须非常当心，让大理石雕像的每一部分都有合适的支撑点。人的身体由肌肉和骨骼组成，可以单腿站立甚至用脚趾站立；石像却不能。但青铜的韧性就相当大，青铜塑像可以用很小的支撑力就达到平衡，因此许多不同的姿态都可以用青铜塑造出来。

《克里提奥斯少年》（图10、13和14）是在公元前480年之前不久于雅典制作的，这一年对雅典人很关键，因为就在那一年波斯人攻占了雅典城。这件事发生在希波战争的尾声，因为第二年希腊人就打败了他们共同的敌人，把波斯人赶出了希腊。

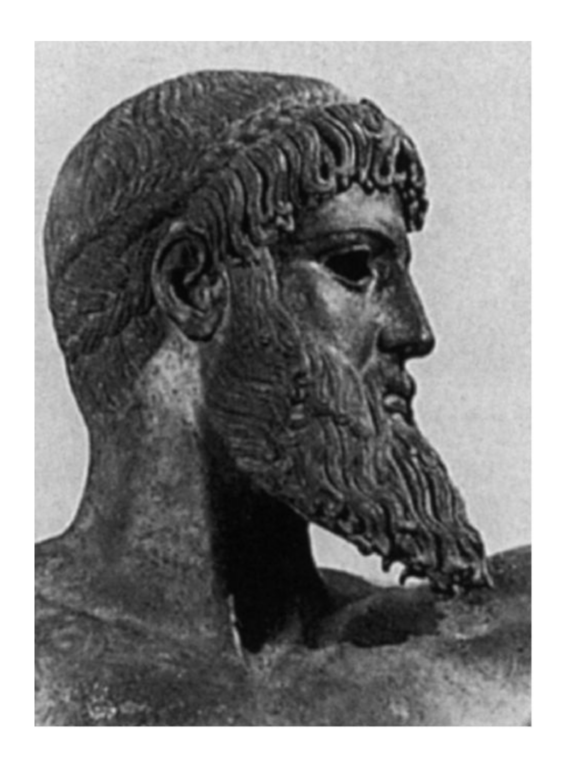
雅典人返回雅典，开始重建城市。多数塑像已经无法修复了，它们要么被用来做建筑材料，要么被虔诚地埋在土里。《克里提奥斯少年》被埋掉了，到19世纪考古学家挖掘雅典卫城时才被重新发现，当时它已是身首异处了。青铜像呢，它们要么被搬走，要么被熔化掉，毁掉的青铜像中有一座留下了石头的座基，它显示当年的塑像一定是用单腿承重的，另一条腿则放松，如《克里提奥斯少年》那样。这样我们就知道了在制作《克里提奥斯少年》差不多的时期，也有一尊青铜像采用了新的放松姿态。

我们很容易弄懂用青铜制作一尊《克里提奥斯少年》应该如何操作，但为什么雕刻家要用大理石来尝试如此艰辛又新颖的东西呢？也许他对青铜像生气勃勃的新姿态感到震动，他回到石头雕像上，即使有《亚里士多迪科斯》这样好的作品（图9和12），却也是似有生命而没有生命，艺术家难道不会大失所望吗？细节越处理就越会让雕像看起来生硬僵直，所以除了变更姿态外，就不再有其他方法。艺术家于是决定再冒一次险，他在石块的四个表面都画上草图。他可能要辛辛苦苦地干上一年，才能知道自己的尝试能否成功。作画的时候，也许是把青铜像拿来做摹本的，《克里提奥斯少年》头部的细节（图16）显示，雕刻家似乎见到过一尊青铜塑像：头发用的是浅勾的线条，特别是脖子上的发卷，这就是典型的青铜技巧（见图17），因为在光亮的青铜表面，哪怕是轻轻的一勾都能显现得清清楚楚。大理石不会把光线反射得如此强烈，相反它还会吸收光线，所以要用更大胆的刻划去投下阴影，而这就是为什么在上古时期，雕刻家要用深深地刻画、像珠子一样的小结来表现头发。眼睛镶嵌也是青铜像的特点（见图17），在石头雕像上，眼睛通常是画上去的。

总之，这位雕刻家算是尝试成功了；但是有多少人遭受过失败呢？我们却不得而知。



16. 克里提奥斯少年（同图10），头部（大理石）。



17. 阿尔特米松的宙斯（同图18），头部（青铜）。

更大胆，更多问题：古典早期的雕像

这样，希腊人就创造了生气勃勃的全新形象，而在此之前，还没有人见过类似的东西。人们开始用新的思维去观察雕像，他们使用新的标准，提出新的问题，比如：“雕像中的人物在做什么？它是在运动还是在静立？”

在上古时代制作《青年男子像》的多数雕刻家那里，这些问题可能根本就不存在；可是对古典早期（约公元前475—前450年）的艺术家来说，它们是首要的问题。



18. 阿尔特米松的宙斯，公元前475—前450年间，高209厘米，雅典国家考古博物馆。

《克里提奥斯少年》的回答是明确的：它站在那里休憩。其他雕刻家试图尝试另一极，即表现运动。

人们曾在阿尔特米松地角附近的海里发现过一尊宙斯（或波塞冬）青铜像，这座雕像的作者就试图表现运动（图18）。作品中，宙斯神（波塞冬）被塑造成正在进行运动，向一个未表现出来的敌人投出雷劈或三叉戟。

铜像表明在那个时代，青铜雕塑家的水平已达到了何等高度。铜像的身姿自由而洒脱，这也说明：在公元前5世纪，最好的雕塑家为什么愿意用青铜作塑像，而不愿使用大理石。

年龄与个性问题在制作《青年男子像》的上古雕刻家那里是不存在的，就这些方面而言，所有的青年男子像完全一样。但早期古典时代的艺术家则非常重视他们所创作的人（或神）的个性特征，他们用一切办法，将人物的个性与年龄表现出来。只需要比较一下，我们就很容易看出这一点：请看《克里提奥斯少年》（图16）那青春、温柔甚至是羞涩的头部，以及《阿尔特米松的宙斯》（图17）那庄严、成熟而有力的头型——一个有了年纪的人！宙斯像上不只是加了一把胡子——上古艺术家有时也会这么做；它体现的是深思熟虑的区别，划分了幼嫩的青春和完美的成熟。（两尊塑像原来都镶着上了色的眼睛，使它们看起来更具有真实感。）

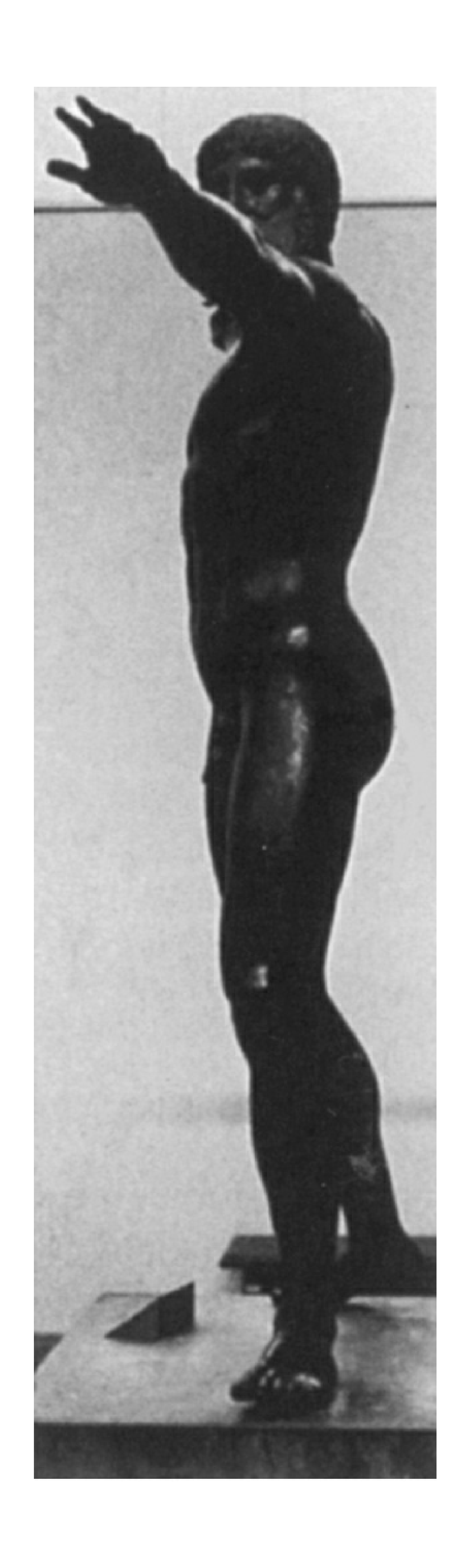
前面已说过，创新会破坏艺术品的整体平衡，引发难以预料的问题，在《阿尔特米松的宙斯》那里，这个情况也发生了。塑像卓越地捕捉了一种新的运动感，但同时也引出两个新问题，其中任何一个问题都没有被解决。

第一，四肢的运动应该对躯干造成影响，但躯干却是僵直的，就好像《克里提奥斯少年》中那种静立的姿态一样。第二，从前、后两个方向看《阿尔特米松的宙斯》，它的确出色；但从侧面看去可就不敢恭维了，让人扼腕不止（图19），这种现象无论在《克里提奥斯少年》（图12和14）还是在《青年男子像》（图11和12）那里都是没有的。

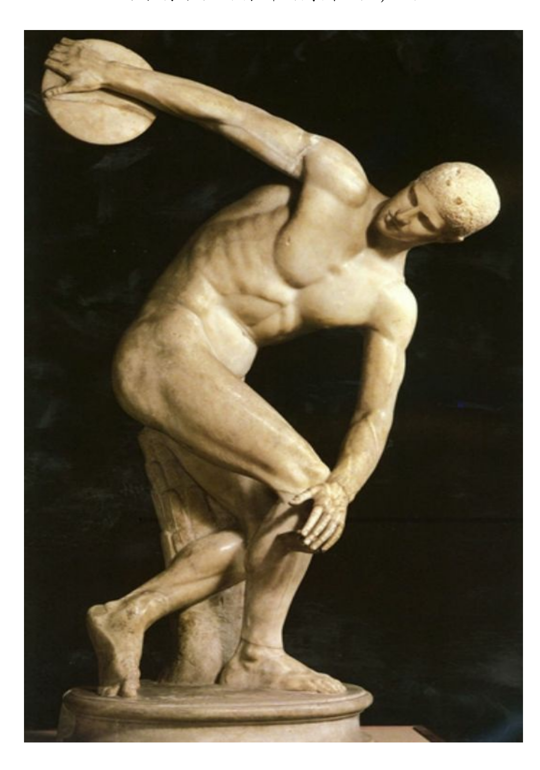
与《阿尔特米松的宙斯》同时即公元前475—前450年之间制作、但名气大得多的，是青铜雕塑家米隆的《掷铁饼者》。它的名声确实大，以至过了好几个世纪罗马人还在定购它的仿制品（图20）。但罗马人选择用大理石做仿制材料，而不是用昂贵的青铜浇铸，这要便宜得多。

一座石像如此微妙地维持着平衡，若不用支架是站不起来的，所以运动员身后就加了一段树桩，以承受上部石块的重量，不让它在脚踝处断裂。刚做成时，树桩大概不会像今天这样看上去有损形象，因为石像上了色（图21），树桩有可能用色谨慎，使其不致太显眼。眼球也上了色，让雕像显得生动有灵——今天在博物馆里我们只能看到空白的眼眶，这是岁月让色彩脱落的结果。头发、嘴唇都上了色，衣服是修饰过的。从一幅庞贝的绘画——一个花园中的雕像——那里，我们能感受到古代大理石雕像在原有的涂色未脱落时，应该是一个什么样子（图21）。

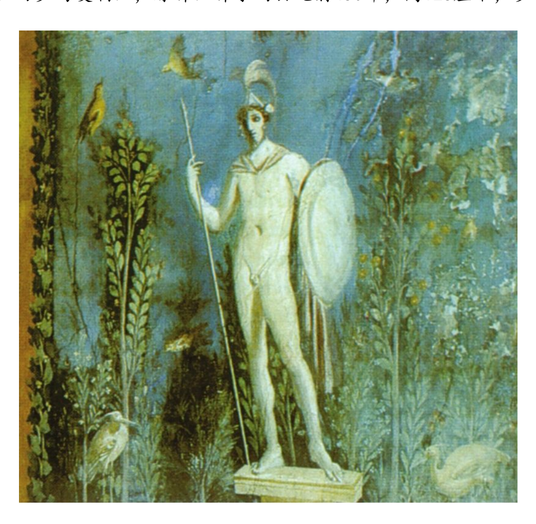
米隆的《掷铁饼者》的青铜原件已经失传了（多数古代青铜作品后来被熔化掉，有些是故意这么做的，有些则出于事故），所以我们很幸运能够有罗马的复制品。虽说这些复制品不能完全表达原作的优美，但它们却提供了重要的线索，说明其原有的造型。



19. 阿尔特米松的宙斯（同图18），侧面。



20. 米隆《掷铁饼者》的罗马复制品，原作品作于约公元前450年，高125厘米，罗马国家考古博物馆。



21. 庞贝绘画：花园中的一尊塑像，约公元70年，底座与人物共高约210厘米，庞贝维尼尔遗址。

选择这一个瞬间，无疑是天才的显现。掷铁饼者在他侧身后转到极点时被准确捕捉到，恰好在他返身掷出铁饼之前。这一刹那是静止的，我们却忍不住要在心中将那动作完成，正如一位20世纪漫画作者所画的那样（图22）。尽管掷铁饼者的姿态瞬间即逝，它却毫无不稳定之感。

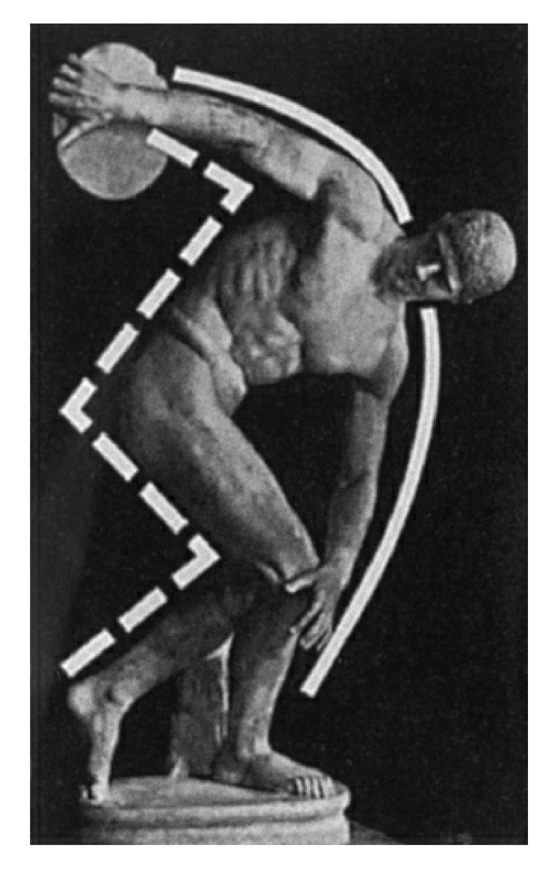


22. 漫画说明掷铁饼者在人们心理上所引起的期待。

希腊人关心的，不仅是要让他们的塑像看起来真，而且要看起来美。上古时期人们用对称和形状的重复来制造美的效果，现在这一套做法却过时了，事实上，《掷铁饼者》的造型已对其做了系统的否定（图23）。请看：它一直在避免使用对称的手法，雕像右侧占主导地位的是一道连续的、几乎不中断的弧线（图23，白色实线条），左侧则是锯齿状的之字形线条（图23，白色虚线）；右侧是封闭的，左侧是开放的；右侧是平滑的，左侧有棱角。形状的主体部分简洁明了：一条大弧线，加上几乎是直角相交的四条直线，这些给晃动的造型带来了和谐。胴体是正面像，两腿是侧面像，因此正视、侧视的特征能同时得到体现。设计和造型都很清楚。

然而，由《阿尔特米松的宙斯》活跃的身姿引发的问题现在又怎样了？天哪，问题仍旧在那儿，而且可能更严重！躯干未能跟上四肢活跃的动作，以至在18世纪，有一个仿制的《掷铁饼者》的躯干，竟被当作是一个垂死武士的身体部分，并且被复原成一个垂死的武士。如果从侧面看，胸部和腿部都不在它们最典型的方位上，因此看起来几乎认不出是一个人体（图24）。

解决这些问题，要等到下一代艺术家，即古典盛期艺术家的出现（约公元前450—前420年）。



23.米隆《掷铁饼者》的罗马复制品（同图20），设计分析。

古典时期的解决：波力克莱塔的《持矛者》

在古典时代，阿戈斯的青铜雕塑家波力克莱塔奠定了解决问题的方法，他有一个作品《持矛者》，并写书说明其创作的依据（但书已遗失了）。后人对波力克莱塔尊崇不已，因为他用一个作品体现了艺术的诸多原则。不幸的是，这个作品不存在了，我们必须再次到罗马的大理石复制品中去寻找，看它究竟为何会受到人们的此等厚爱（图25、27和28）。

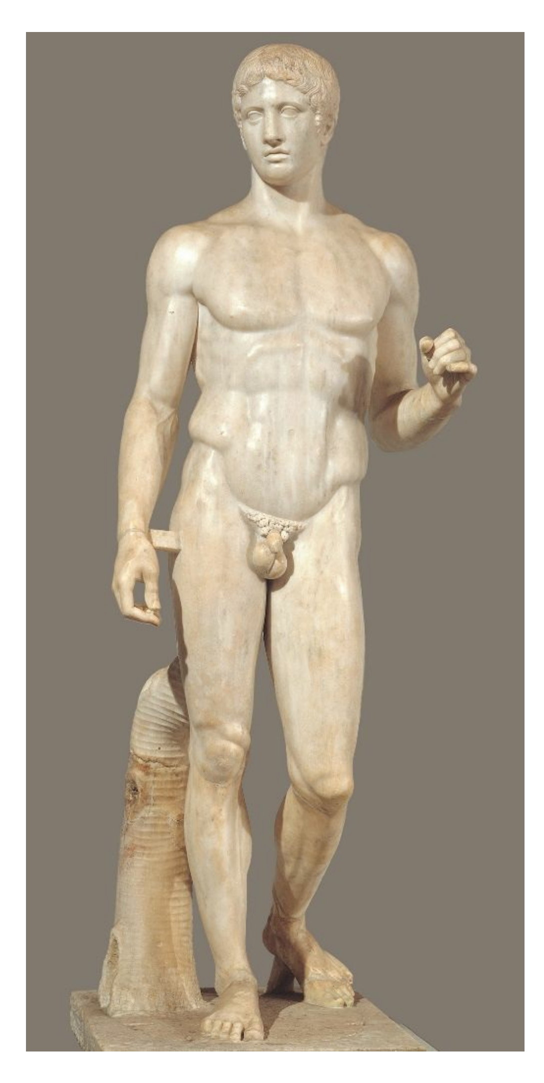
《持矛者》表现的也是一个瞬间，是正在行走中，其静止与潜在的动态感得以结合。持矛者的动作远不像米隆的《掷铁饼者》那样剧烈，但躯干与动作完全匹配。持矛者左手持矛（对我们来说是在右面），他的左肩因此收紧并微抬。他的左腿不承重，臀部于是下垂，左面的躯干也因而伸长。他右手松落，右肩下滑，右腿支撑重量因而右臀上抬，臀与臂窝之间的身体也因此收缩。

躯体一边收缩、一边伸长，使形体表现出动态的平衡，这与《青年男子像》静止的对称极为不同，在那里，左右两边就完全像镜子似的一模一样。像《持矛者》这样四肢有松有弛、再配以躯体的变动，这种方法叫“对立平衡”，在艺术史上，这个方法不断运用，它能有效地让一座石像、一个铜像或一幅画获得生命的气息。

持矛者头部右倾，给塑像添加了最后的一笔，由此造就一个柔和的反“S”弧形，而到哥特时代，这个形状深深受人喜爱，许多圣母塑像采用它，被赋予了仁慈的意象。头部右转还让塑像从侧面看起来更有意思，后来有一位浮雕作者非常喜欢这个动作，就把持矛者的侧面图像用到了他自己的作品之中（图26）。



24. 米隆《掷铁饼者》的罗马复制品（同图20），侧面。



25. 波力克莱塔《持矛者》的罗马复制品，原作品作于约公元前440年，高199厘米，那不勒斯国家博物馆。



26. 在阿戈斯发现的石碑，表现持矛者的侧身状态，公元前4世纪，高61厘米，雅典国家考古博物馆。

从两侧看这座塑像各显特色，都很和谐，也都很明晰。右侧看上去是沉静的，承重腿的垂直线条延伸到垂直放松的手臂上（图27）。相反，左侧看上去是带角的，臂弯的锐角和松弛左腿的弯角相呼应（图28）。

这座像看起来没有技巧，实际上却灌注着无数技巧。作品达到了完美的和谐，又没有带来意料之外的新问题。古典时代就是这样解决了问题，后世对此赞叹不已。

风格与趣味：着装的女性形象

尽管上古与古典时期的希腊人喜欢以裸体表现男性，却愿意让女性的雕像穿上衣裳。现实中的希腊妇女穿着宽宽大大的衣服，她们可以选择穿着衣物的方式。艺术家也有相当大的选择余地，来决定如何刻画衣饰。在任何时代，衣饰都提供很大的表现空间，让艺术家根据他们所描绘的场景气氛和时代的风尚，去启发人们联想出平稳的沉静或摇曳的动荡。

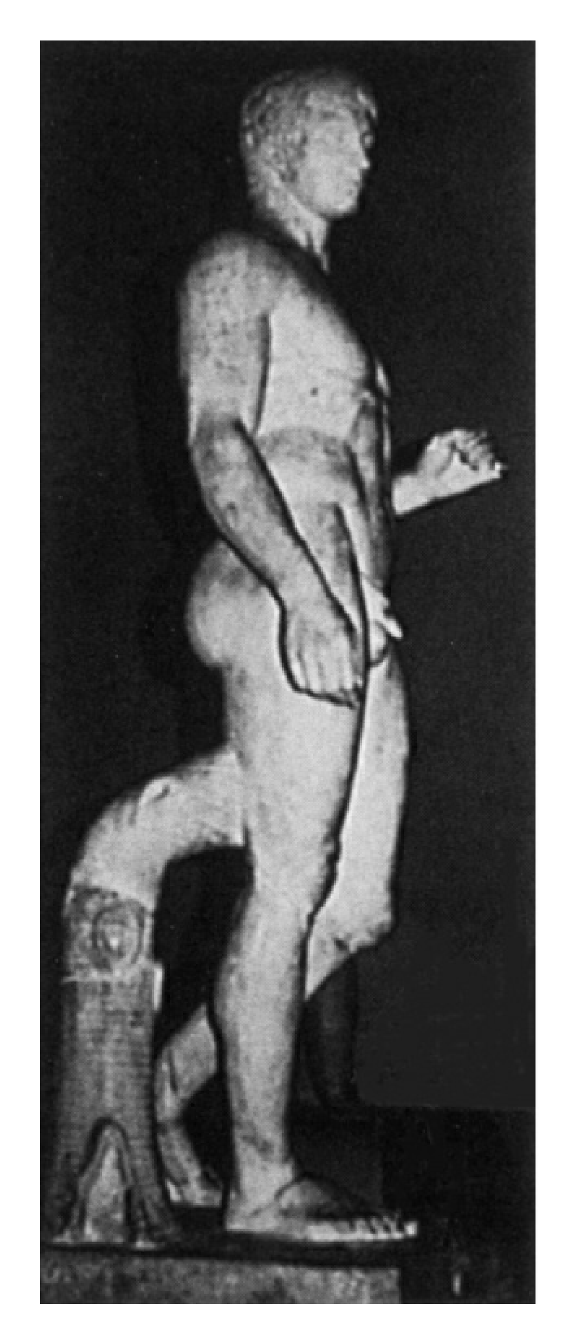
趣味变化常有它内在的节律，而不受其他因素的影响。一段时间人们崇尚简朴，另一段时间又喜爱富丽堂皇。风尚变换时经常引起剧烈的反响，现代时装总是表现趣味的变化，古代艺术也同样受此影响。

虽说穿衣服的女性雕像完全由石头做成，但其中某些部分要像是活生生的人体，另一些部分却要像没有生命却柔软飘逸的织品。我们看到公元前6世纪第二个二十五年（前575—前550年）有一位雕刻家，他能在作品的脸、手和脚上表现生命的质地（图29），但在有衣服的地方却留下一片盲区，除了用有规则的外观作暗示之外，什么也没有表现。石头上垂直雕刻着一列平行的衣褶，它既不能表现衣料下垂的柔软自然，又很难体现衣服里有一个活生生的女性身体。

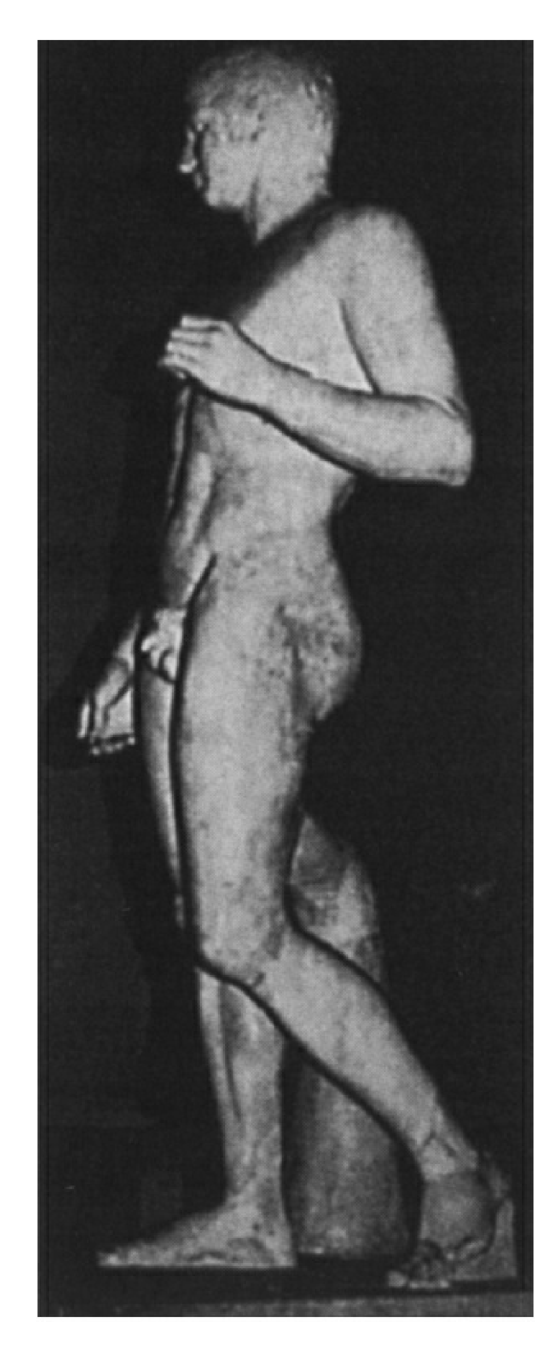
到公元前6世纪最后二十五年（前525年左右），艺术家已取得重大进展。他们能表现出在精心刻画的衣褶之下，有一对丰满的乳房，一段细腰，还有浑圆的大腿（图30）。他们甚至能把两种不同的衣料区分开：软、薄而起皱的贴身内衣（着深色者），和从一个乳房处成斜线往下垂的厚重的羊毛披风。

到公元前5世纪上半叶（前460年前后），一位雕塑家已能够制作出一尊雕像，它看起来就像是一个穿着衣服的妇女，即便从这个作品的罗马复制品（图31）那里，也能看出塑像的身体与衣饰之间结合得是如何之好、二者之表达又何其自然。尽管身体本身显露得并不多，但裙子褶皱的不规则下垂、胸部衣巾的轻微散乱，都让人确信在衣饰之下有一个身体。

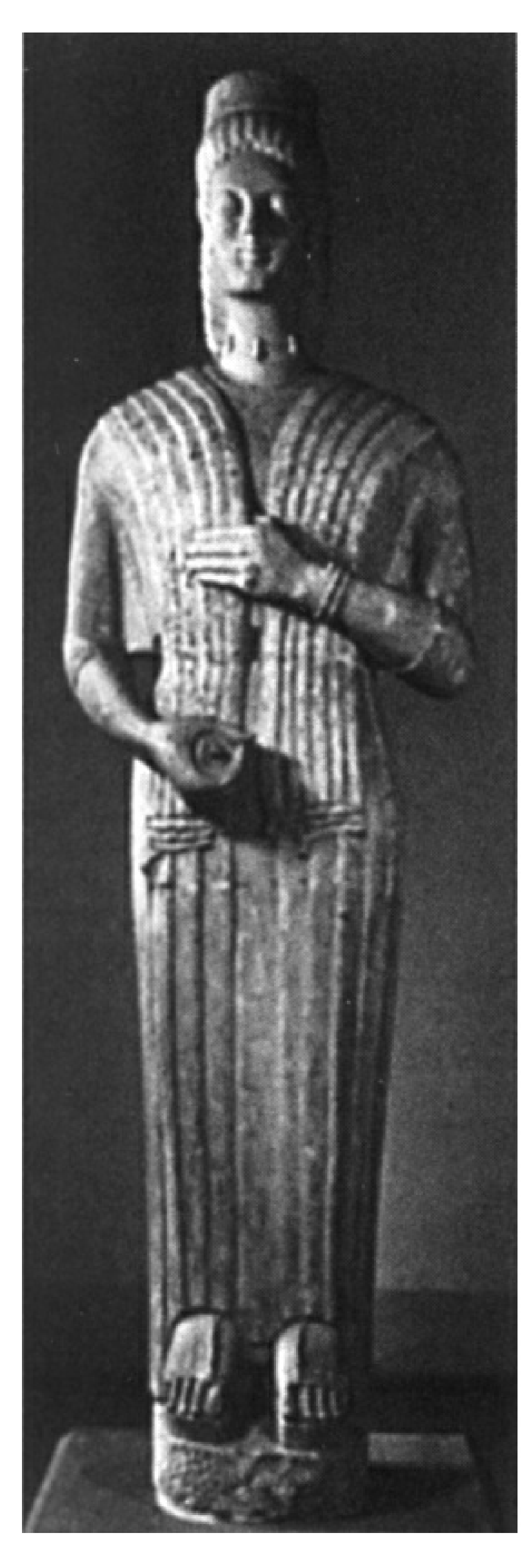
公元前5世纪末出现了一尊作品，即所谓的“母性的维纳斯”（现仅存罗马复制品），艺术家将衣饰刻画得很薄，紧紧贴身，女神的身体就如同一尊裸体雕像那样表现得清清楚楚（图32），其中一个乳房又确实是裸露的。



27.波力克莱塔《持矛者》的罗马复制品（同图25），右侧。



28.波力克莱塔《持矛者》的罗马复制品（同图25），左侧。



29.女神，约公元前575—前550年间，高193厘米，柏林国立博物馆。



30.少女（克尔675），约公元前530—前515年，高56厘米，雅典卫城博物馆。



31.女神，罗马复制品，原作约作于公元前470—前460年；高约190厘米，罗马卡皮托利尼博物馆。



32.“母性的维纳斯”，罗马复制品，原作约作于公元前430—前400年；巴黎卢浮宫。

所以，还不到两个世纪时间，雕刻家已发展出技术手段，可以把穿衣服的女性形象表现得如真实的女人，身上穿着软衣料做的长袍。写实主义表现技巧的进展真让人瞩目。

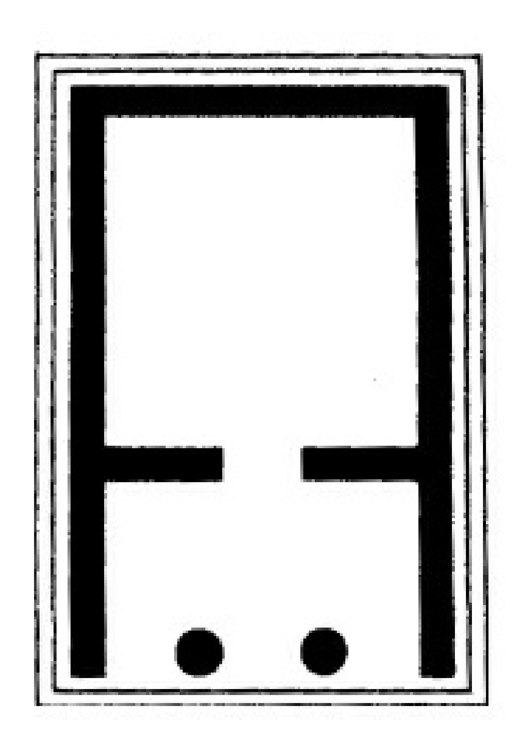
而趣味的变化也是如此。公元前6世纪上半叶，衣饰极其简单（图29）；到该世纪末，已表现得复杂、华美，强调重斜线，多重衣褶伸向不同的方向，生动地表现衣服下的身体（图30）。公元前5世纪上半叶，又回归成较为严谨的衣饰风格，它包住身体，遮蔽体胴，用重重的直线表现衣褶下垂（图31）。到该世纪末，却又要求制作某种更复杂、更有装饰性的东西了（图32）。衣饰重新强调重斜线，它从肩上滑下来，而且从设计的角度说，与图30造型中乳房下披戴的风衣非常像，几道生动的皱褶与衣襟上简单自然的下垂线相映成趣，胴体则再次展现。事实上，时尚的反复与写实主义表现风格的持续进步是没有关联的。

上古与古典时期雕刻艺术的潮流及发展

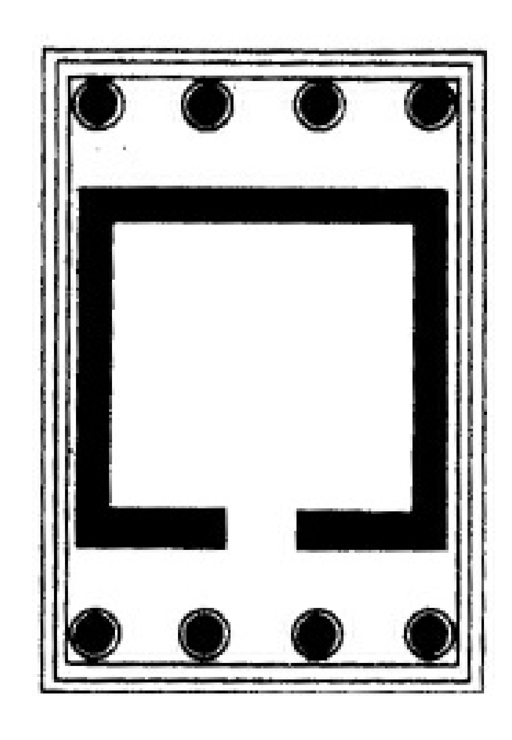
我们看到，在大约两百年时间里希腊的雕刻艺术发展惊人，从最早的青年男子像（图1）发展到完美的古典作品《持矛者》（图25）。在这复杂的演进过程中，追求模仿自然真实的能力只是一个因素，艺术家不得不想办法解决难以逆料的问题，并创造出能体现某种设计原则的作品——在上古时期是细心的对称模

式，在古典时期则是动态对比。此外，艺术家还要知道时尚的变化：喜欢不喜欢在衣饰上做精雕细刻；在一个时期是这样，到另一个时期又是那样。

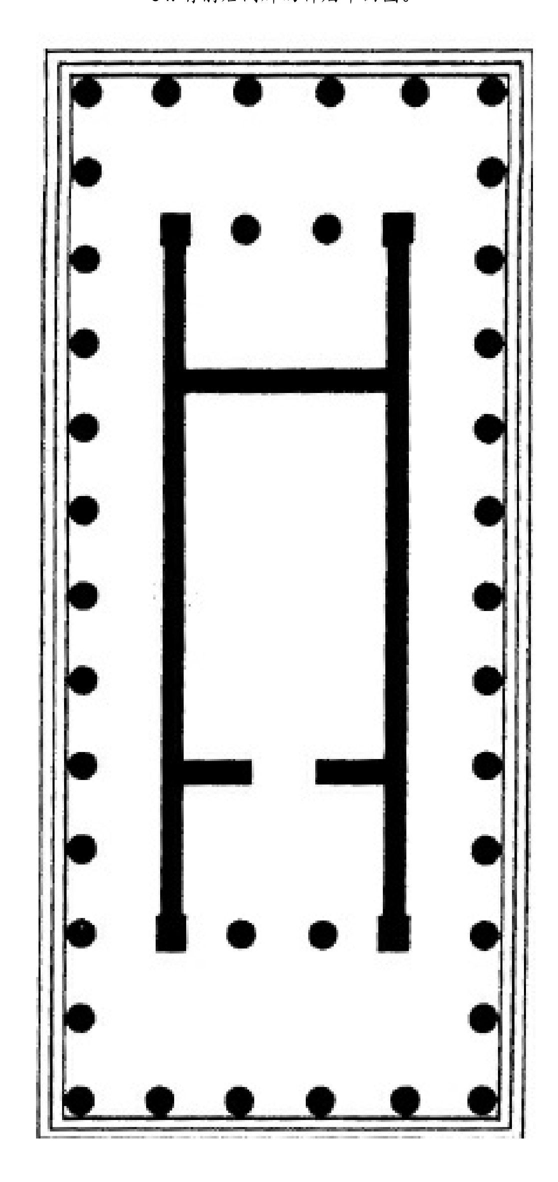
自然、设计、时尚——这些都对雕塑家提出要求。对希腊艺术发展造成影响的因素又多又复杂，如果把艺术家面临的局势简单化，或者把他们英勇努力而企图去满足的条件简单化，对艺术家或对他们取得的成就来说，都是不公平的。



33.简单神庙的平面图，只包括正殿和前廊。



34. 有前后门廊的神庙平面图。



35. 有一道回廊的神庙平面图。

四种常见的布局

人们会说：神庙是希腊最典型的建筑，因此自然就引申出：这些建筑物是希腊人崇拜神明的需要。事实上，崇拜最需要的是露天祭坛，但希腊人在为神明制造塑像后，就必须给他们提供住所，神庙就是为此而建造的。神庙并非为信徒使用，因为宗教庆典、祭祀仍在庙外的祭坛上进行（常在神庙东端），很少有人会走到神庙里面去。

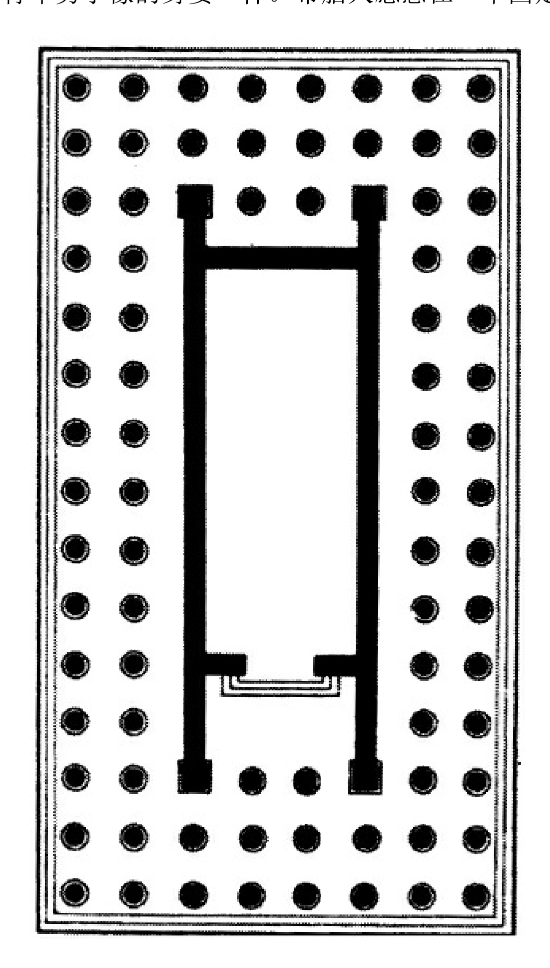
神庙是木结构或石结构，一般都很简单，从一个前廊走进去里面有一间屋子，这就足够了（图33）。陈列神像的屋子叫naos——正殿（罗马叫cella——内殿，这个词有时也用于希腊神庙），前廊叫pronaos，字面意思是“殿前”。

当神庙可以轻易地从几个角度看见时，希腊人不喜欢前面和后面有所区别，于是就在后部也加一个廊（图34）。一般来说，后廊（opisthodomos）不设进入神殿的通道，其唯一的目的就是让神庙看起来对称。

较小的神庙就是这样设计的。大一点的神庙建立在空旷的地方，从多角度都能看见它，希腊人就企图让这种神庙的四边看起来都同样印象深刻，于是就用柱廊围住核心（图35、37、38）。环状柱廊叫peristyle——回廊（源于希腊语peri“围绕”和stylos“柱子”），它通常包含正殿、前廊和作平衡用的后室（图37）。

神庙一般建在平台上，平台有三层。最上一层叫stylobate——柱阶，柱阶上矗立廊柱和正殿的围墙（图38）。由于神庙是圣堂的一部分，所以圣堂的入口处通常就决定了第一眼望见神庙的视角。多数情况下入口的门道对着神庙的一个角（图91），从这个角度看（图38），神庙立即呈现为三维实体，而不是平面，它主要的三个度（长、宽、高）瞬息之间就一览无余。围廊式神庙是希腊的典型发明，它以其明快、孑然自立、四面都让人满意的视角而成为特色。有些富裕的城邦建造双重柱廊围绕的神庙以炫耀自己，这样巨大而又花钱的建筑物看起来就会相当雄伟（图36）。

对这四种基本布局，希腊人一直在作修改变化，从他们开始修建神庙，到因为基督教的胜利而不再修建为止，他们一直在比例的大小、组成部分的空间等等方面进行变动。但在整个古典时期，他们却维持着基本的形式，固执得恰如维持青年男子像的身姿一样。希腊人愿意在一个固定的框架内发展他们的思想。



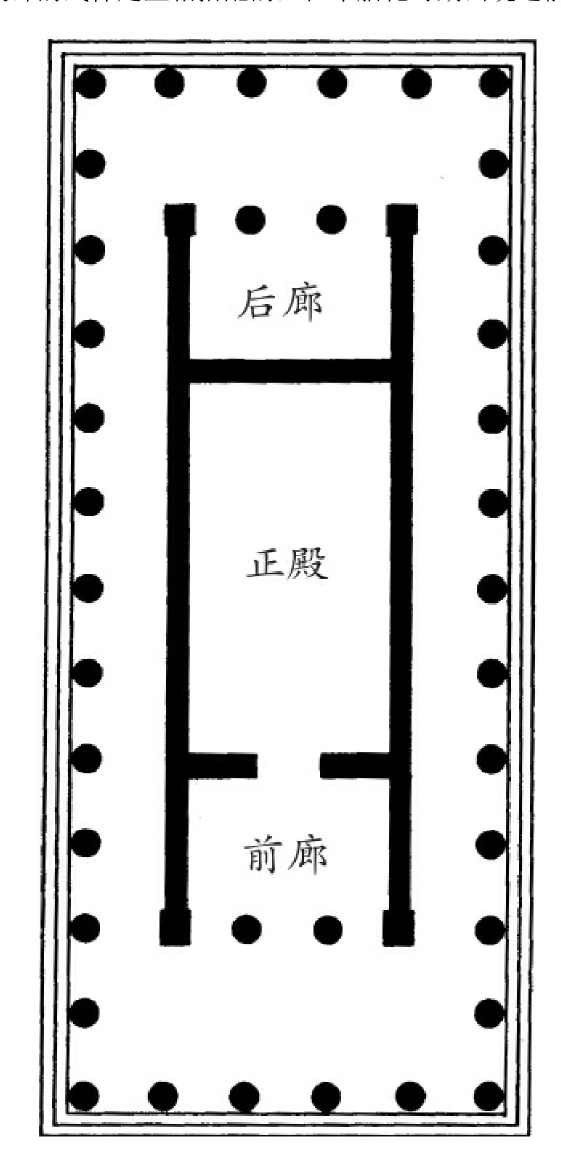
36. 有两道回廊（双排柱式）的神庙平面图。

两个基本立式图：多利亚和爱奥尼亚柱式

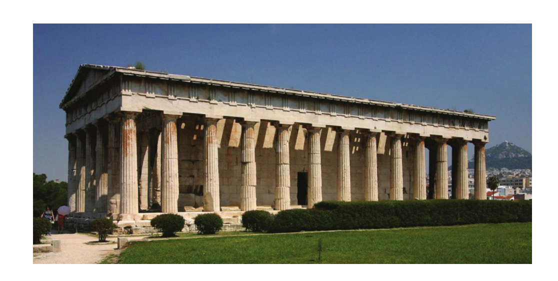
希腊神庙是简单的梁柱式结构，垂直的柱子（或立柱、墙）支撑水平的横梁（或顶盘、屋顶）。早期的神庙是在石头的基础上用砖或木作材料建筑，到公元前7世纪末，石头本身成了首选的材料，石头更贵，但也更耐久。只有石质的神庙能够把基本的框架保留至今，这些神庙的墙是干砌的，不用灰泥。粗糙的石灰石表面均匀地抹上石膏，使外观显得很平整。大理石被精细打平、小心抛光，因此在两块石头之间几乎看不到接缝。相邻的石块主要靠重力定位，但也会用一些铅包裹的铁夹板固定其位置。神庙造好后这些东西就看不到了。柱子也是这样立起来的，圆鼓形的石块中心打一些木头栓，使一块石鼓可以摞于另一块石

鼓上面。接口处磨得很光，因此几乎看不出接缝；也可以在整根柱子外面涂上一层薄薄的石膏。建筑的最后阶段是在柱子上“加槽”，也就是在柱身上刻出垂直的沟。

柱子支撑水平的“顶盘”，它包括“底楣”（直接置于柱子上的一列长方形石条），底楣上面的“中楣”，以及最上面的“上楣”。柱子和顶盘都有装饰，这样就出现了所谓的“多利亚式”或“爱奥尼亚式”。就每一种样式而言，各组成部分的比例与装饰的式样是互相搭配的，在希腊化时期出现之前，混合使用的情况很少见。



37.典型的围柱式神庙平面图。



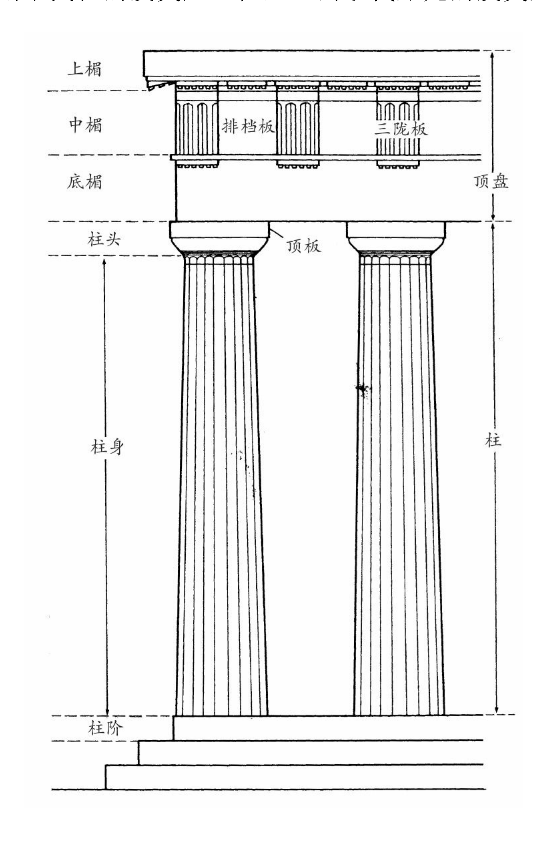
38.希腊围柱式神庙，从一角观看；公元前450—前425年之间，雅典，赫斐斯塔斯神庙。

多利亚式（图39）粗壮、简洁、厚重，柱身坚实（柱高只有柱底部直径的4—6倍），而且直接坐落于柱阶上（图38和42）。柱身顶部的“柱头”是一些简单的、像衬垫那样的隆起物，再上面是不加装饰的方形顶板，它支撑着朴素、大块的底楣。底楣支撑中楣，中楣则由三陇板和排档板交错组成（三陇板为矩形，刻有垂直沟槽，外观与桁条末端一致；排档板也是矩形，上面可以作画或作浅浮雕、也可以不作装饰）。每一根柱子上方有一块三陇板，两根柱子中间又有一块，所以柱子的齐整格律在上面的中楣得到重现（图38）。

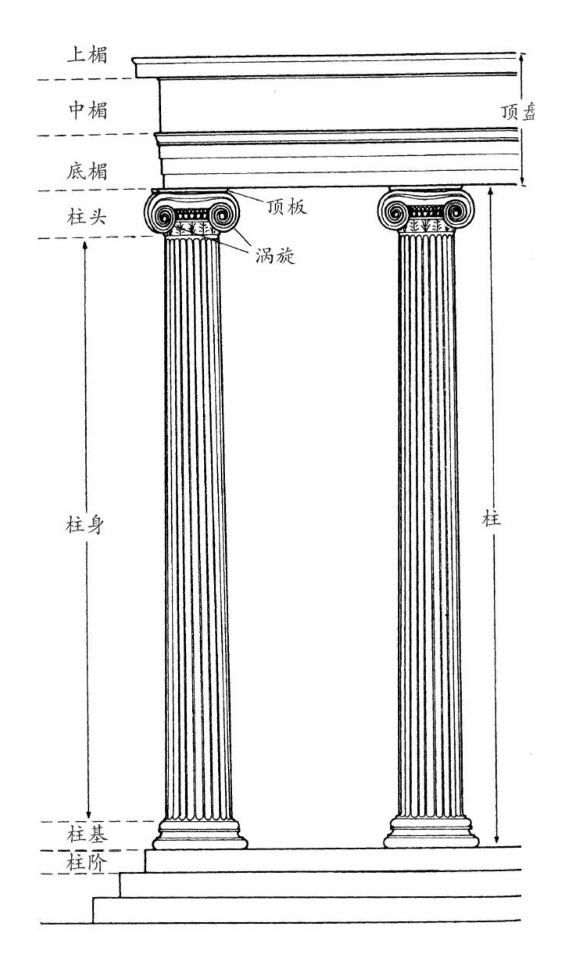
爱奥尼亚式比较精致华美（图40），它柱身细长（高是底部直径的8—10倍），置于精心制作的“柱基”上，柱基至少有两个凸出部分和一个凹进部分（图40和41）。爱奥尼亚式柱头向左右两方伸出弧形线条，以涡旋收尾。柱头上是雕刻的顶板，顶板上是底楣，底楣通常由三道水平的嵌条组成，这刚好对应了神庙通常立基其上的三层台阶。中楣无间隔，有时装饰着一道连续的浮雕带。最顶部的上楣也比多利亚柱式丰富多彩，可能带有几道浮雕的刻花。

两种柱式的基本形式是不变的，但在一定限度内组成部分与比例可以变化。爱奥尼亚柱式一般比多利亚柱式处理起来更自由，例如当爱奥尼亚式最早在东爱琴海和小亚细亚地区发展起来时——较晚时期也是这样——在中楣层面常用“齿饰”（牙状小雕刻），而不是一道连续的中楣。然而每种柱式又始终保留自己的特色，其特征之明确，即便在细节上也看得出来。由此图42表现了多利亚式的简朴有力，图41则反映爱奥尼亚式的精细优雅。（两图分别显示柱子最底部——多利亚式的柱身，爱奥尼亚式的柱基——它们立于柱阶上。）

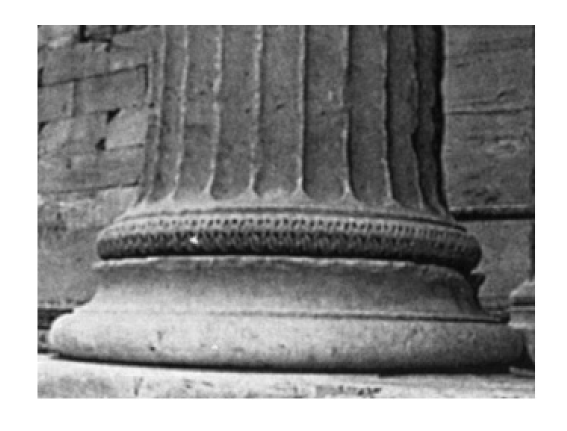
到公元前5世纪末，科林斯式的柱头被发明出来（图43），并很快受到欢迎，在希腊化和罗马时期被广泛使用，作为一种替代的形式用于美化的爱奥尼亚柱型，而取代原先的爱奥尼亚柱头。



39. 多利亚式。



40. 爱奥尼亚式。



41. 爱奥尼亚式柱子的柱基和柱底部，公元前5世纪晚期，雅典，厄瑞克透斯神庙。

所有神庙都以斜顶覆盖，前后各有人字墙，叫“三角墙”（图38）。有装饰的雕塑石座让三角形的人字墙典雅有光，使严肃的几何形庙顶看起来显得柔和。

装饰空间与形状



42. 多利亚式柱子的柱身，公元前5世纪中叶，雅典，卫城门廊。

希腊神庙有三个区域可以雕刻或绘画，即三角墙（不分柱式，虽说爱奥尼亚式的这个部分很少加装饰），多利亚式的排档板，与爱奥尼亚式连续不断、细长的中楣部分。

假如希腊人和后来的罗马人以及18世纪新古典主义的装饰家们一样，满足于做一些花草、抽象装饰图的话，本来是不会有问题的。但希腊人对这么简单的东西不以为然，他们想表现人物或怪物，如果有可能，还要用它们来讲故事。这么一来各位就可以设想：会弄出一些什么问题来。

三角墙及其问题



43. 科林斯式柱头，公元前4世纪，埃匹多洛斯博物馆。

三角墙是一个长长的矮三角，很难在这个三角里安排造型，让它们既和谐协调又能讲故事，还要讲一个连贯的故事。公元前6世纪初（约前580年），一位艺术家为科孚的阿耳忒弥斯女神庙的三角墙作了一组大型浮雕（图44），从他所面临的困难中，可以清楚地看到这一点。三角形中央的高处做了个很大的蛇发女妖，她面容狰狞，大概能有效地吓跑恶魔，不让它们进入神庙。但她不仅是起着守护神的作用，她还是梅杜莎，命中注定要被英雄珀耳修斯砍首。她死的时候生下两个孩子：飞马珀伽索斯和男子克律萨俄耳，在美杜莎人头落地的时候，他们跳出她的脖子。梅杜莎跪地的姿势是想表明她要从珀耳修斯那里逃走，而逃跑的不幸后果则由她两个孩子的出现来暗示：珀伽索斯在左边，克律萨俄耳在右边。

女妖两旁是蜷伏的豹，它们不像女妖那样既要保卫神庙，又要讲述故事。它们只负责守护神庙，横躺着身体，因此能舒服地寄身在三角墙别扭的斜坡中。



44. 科孚岛的阿耳忒弥斯神庙西三角墙复原图，公元前600—前575年之间（大约前580年）。

塞在角落里的是几个小型人物，只起讲故事的作用。左边人物取自特洛伊城被攻破的故事：国王柏里亚坐在椅子上，希腊人正攻进来把他杀死，他身边躺着一个已死的特洛伊人。右边画的是神与巨人大战中的几个人物：大神宙斯挥动雷霆将一巨人击跪于地，另一巨人仰卧在边角。

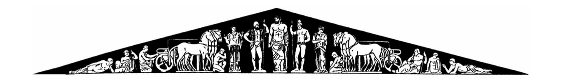
从装饰方面看，三角墙应该说无可挑剔，从叙事方面说它却是支离破碎的。墙上有三个故事，各不相关，而且完全不成比例。三角墙在制作的时候，看的人大概不会对这种情况感到不舒服，他也许会很高兴，因为他认出了三个故事，并且对其中每一个都很欣赏。他也许没有想过三角墙是一个统一的空间，其中只能出现对一件事的描绘。但是，真实可信、连续一贯地进行表现这种要求最终还是出现了，即便在三角形这样令人讨厌的形状中也是如此。这种要求是希腊人对艺术的认知的结果，也是他们观念的结果，在当时，这是一个革命性的理念，即：艺术应该是自然的镜子。

我们已经知道当希腊人观察一尊塑像时，他们更多地把它当作人而不是塑像（这与早期的人们不同）。他们因此要求塑像要像人，正是这样的要求，使越来越真实的形象被创造出来。希腊人用同样的思想处理三角墙，起初他们对漂亮的图形和多重的故事感到满足，但后来他们觉得三角墙应该是个舞台，在上面出现的应该是一个模拟的真实场景。于是，他们要求艺术家在三角墙上只讲述一个故事，故事里的人要安排得巧妙，使用同一种比例。这就是一个大难题，然而在一个世纪的时间里，人们还是找出了满意的答案。

埃伊纳岛神庙东三角墙的设计师选择了神话中的战争来描述（图45），其雕塑约作于公元前490年前后。这个选择很巧：全能的女神雅典娜站在中间，她头戴帽盔，刚好顶住三角墙的尖顶。她的两旁是人间的英雄，他们当然要比她小，他们一边战斗、一边倒下。战场情节被安排成这样：最靠近中间的人站着，两边的人则打趔趄、冲刺、蹲下或躺倒，完全根据墙的坡度而设计。人物的大小用同一个比例（完全是立体的），暴力的主题使人物的高度看起来真确。



45. 埃伊纳岛爱法伊娥神庙东三角墙复原图，公元前500—前475年之间（大约前490—前480年）。



46. 奥林匹亚宙斯神庙东三角墙复原图，公元前475—前450年之间（前465—前457年）。

到下一个世代，一个三角墙设计的绝品出现了，那就是奥林匹亚宙斯神庙的东三角墙（公元前465—前457年）（图46）。作品的场面并不暴烈，但在一个安静的场景中，作者用同一比例制作人物，让他们叙说了一个令人信服的故事，三角墙被和谐的画面填满了。

站在中间的是宙斯大神，他当然要比人类高出一头。他的右边（我们的左边）是埃利斯的国王俄诺玛俄斯，他提出假如有任何人能够把他的女儿用战车带走，在他追上并将其杀死之前就已经把他的女儿带到了科林斯地峡，那么这个人就能娶他的女儿为妻；俄诺玛俄斯有天上的神马，已经有十二个人在此之前丧命。宙斯右边是一个年轻人，他态度谦卑，正站在那里洗耳恭听，他是珀罗普斯，注定要击败老国王而娶得他的女儿。未来的新娘和他的母亲站在男人们两边，接下来是两支车队，马匹成对称状，头都面向中间，因为马头比马尾高。车队后面，一边蹲着一个车夫，牵着战车的缰绳；另一边是个旁观者，神情沮丧，他坐地窥探，很快就要见证俄诺玛俄斯即将面临的奇灾大祸。靠近两个边角的地方坐着僮仆和其他附属人物，边角里面斜躺着河神，他们双腿伸向角尖，处理得干净利落（图55）。

构图的场面浑然一体、效果显著。人物在个性化处理方面表现出细微的差别——俄诺玛俄斯的傲慢、珀罗普斯的谦恭，主要人物之深深卷入事件，僮仆们的漠不关心（比如一个小僮正心不在焉地掰弄脚趾以打发时间）——这正是早期古典时代对人物个性与气质进行探讨的一个尝试，如我们在《克里提奥斯少年》（图10和16）和《阿尔特米松的宙斯》（图17和18）中看到的那样。

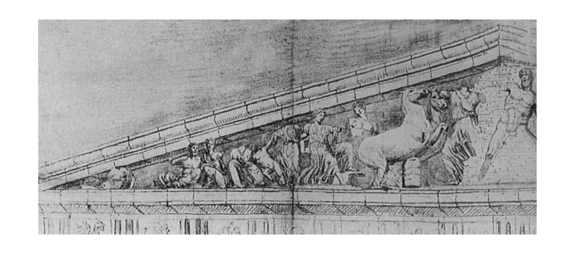
一个世代以后（公元前438—前432年），在雅典帕特农神庙的三角墙上所做的雕刻，就更加雄心勃勃。这座神庙跨度特别大，所以三角墙也就必须特别宽，这个比例方面的变化，导致三角墙设计中本来就存在的问题变得更加严重。奥林匹亚的三角墙里舒舒服服地装着大约十五个人，帕特农神庙的三角墙上则需要装进二十多人。这些浮雕比起一般情况来更高地远离地面，所以它们就刻画得很深，这样可以采光，

老远就可以看见它们。作品的设计非常大胆，而人物却精雕细刻（图56），就连背景都做得小心翼翼，而事实上一旦把浮雕放到各自的位置上之后，背景就看不见了。

西三角墙表现的是女神雅典娜和海神波塞冬争夺雅典的保护权（图47）。两个巨大的神像占据了中心位置，相互拉扯着分开。两边是马队，可能都昂首抬蹄。关于其设计，我们只能从一幅17世纪的素描中知其大概，因为那个时候能看见的东西，后来大多被毁坏了。三角墙中心有暴烈的冲撞和反冲撞，由它们散布出来的激动的漩涡，最终消失在两个边角上静静地斜躺、与事件无关的河神们身上。

西三角墙左边角上那个河神（图56），现在陈列在大不列颠博物馆，充分体现着雄伟与精细的结合，这恰是帕特农神庙三角墙雕塑的精妙所在。它肌肉层叠，如涟漪般推出，腹部则松垂，向前铺进。人体的解剖表现得极其真实，却没有矫揉造作之虞。它胴体的细软、肌膂的有力、骨骼的坚硬，都在雕塑中表现出来，却一点也不过度地夸张。

这座三角墙的戏剧性的激动场面表达得非常出色（图47），但是从中间那夺人眼目的构图向两边伸开后，人与物就越变越松散了，就如同在科孚三角墙上那样（图44）。两个边角上有男神和女神正注视着中间那惊人的一幕，但它们却形体蜷缩；请特别注意角端的河神：与中间的波塞冬相比，它显得何其局促！艺术家在设计方面做过了头，他放进了太多的人物；但迄今仍留传在世上的少数几个雕像的确做得璀璨无比，这就把人们的注意力从构图的缺陷上面分散出去了。



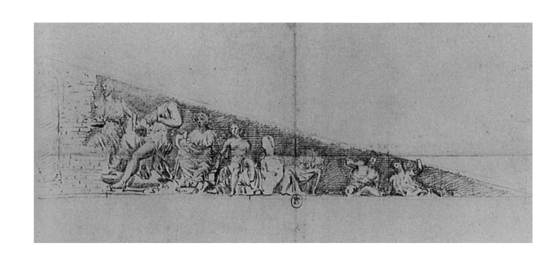
47. 17世纪素描中的雅典帕特农神庙西三角墙，神庙建于公元前450—前425年之间（前438—前432年），素描藏巴黎国家图书馆。

排档板：人物不多但刻画深邃

排柱之间的档板几乎呈方形，比三角墙容易做装饰。但如果艺术家想要让档板上说的故事从远处就能看得清楚，就必须细心选择故事表达的那一个瞬间，而且最多只能用三四个人物。

公元前560年左右有一位雕塑家在忒尔菲的西塞翁珍宝室排档板上作了一幅作品（图48），这是一件很好的装饰品（所谓珍宝室是指泛希腊时代圣堂中的一个小型建筑物，用来收藏建筑该神庙的城邦奉献给圣堂的礼品）。现在我们看到这块板上有三个英雄——原来至少还有第四个——他们骄傲地向右边行走，身边是偷袭得来的公牛。三个人物与排档板同等高度，直立并排平行。他们与公牛齐步同行，手中的长矛以同一角度倾斜；公牛的腿小心翼翼地一字排开，向浮雕的后部逐渐退缩。这样就构成了一个优美的画面，以远古风格塑造的形象多次反复，从而典雅地形成一个构图（参考图5）。

奥林匹亚的宙斯庙（公元前465—前457年）外墙排档板上没有装饰，但门廊上方的十二块排档板却刻有浮雕，其中有六块在前门廊上方、六块在后门廊上方。图案表现的是海格立斯的十二件功业，每一块排档板表现一件功业。



其中一件功业是海格立斯需要从赫斯珀里德斯姐妹的花园里取得永生苹果，海格立斯于是请阿特拉斯去给他取苹果，他则代替阿特拉斯撑住天空（图49）。在排档板上，阿特拉斯跨步向左，双手伸出捧着苹

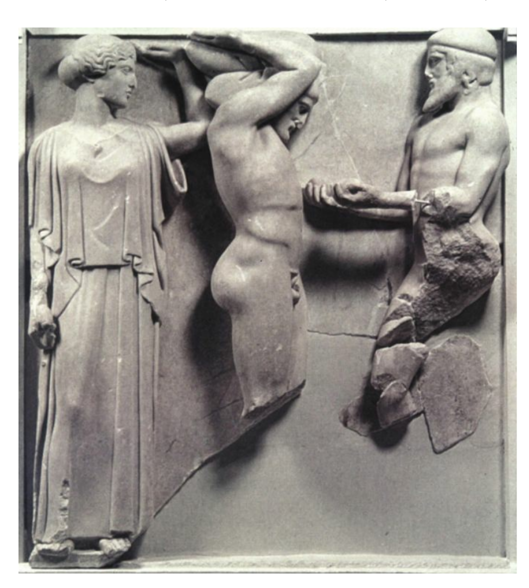
果，正高高兴兴地享受着他难得的行动自由。海格立斯与他面对，肩上承受着重负的压迫。他的保护女神雅典娜站在左边一点，一只手轻松地举起，做出帮助英雄的姿态。

和西塞翁珍宝室排档板上平行、一再重复的图式（图48）相比，奥林匹亚排档板上三个人物的关系（图49）要精巧得多。阿特拉斯是唯一运动着的人，他从右边进入画面。他的胸部有四分之三面向正面，前臂水平伸出，与以垂线为主的总体安排形成强烈的对比，这样就把人们的眼光引向他手中的苹果。他和海格立斯侧面相对，海格立斯表现为侧身像。雅典娜完全是正面表现，她庄严宁静，运动就在她那里终止。雅典娜对海格立斯的同情表达得很细密，这不仅是由于她举起了手，而且由于她扭转着头——这使她与海格立斯处于同一侧面，刚好与阿特拉斯面面相对。

奥林匹亚排档板的制作者也能极出色地表现争斗的场面，他以两条斜线做构图基础来表现海格立斯大战克里特的公牛怪（图50），结果两个造型都显得特别大，远超出其他排档板上的形象。为了表达搏斗之激烈，他做了一个杰出的发明：让英雄把那巨大牛怪的头拧转过来，与英雄自己面对面。



48.盗牛，西塞翁珍宝室排档板，约公元前560—前550年，高58厘米，忒尔菲博物馆。



49.阿特拉斯给海格立斯带来赫斯珀里德斯姐妹的苹果，奥林匹亚宙斯神庙排档板，约公元前460年，高160厘米，奥林匹亚博物馆。

这样一个充满活力的暴烈构图深受后人的喜爱，帕特农神庙西三角墙中心人物的拼斗也以同样的结构为基础（图47）。在帕特农神庙最出色的一块排档板上，我们也看到了同样的结构（图51）。

帕特农神庙是一个装饰性雕塑特别丰富的建筑物，它跨度特大的三角墙上填满了人物，而且神庙外墙上的92块排档板上面都做有雕刻（在公元前447—前442年间）。到了今天，保留得还算不错的是南墙排档

板，上面表现拉庇泰人和“马人”即半人半马怪的搏斗。其中一块壁板上人和马怪奋力抗争（图51），斗争的激烈程度由斗篷上深陷皱褶的光和影清楚地体现出来，斗篷挂在拉庇泰人的身体后面，又缠在他的手臂上。拉庇泰人的身体由精致的解剖学细节加以表现，它如此的传神和细腻，以致奥林匹亚排档板上简单粗犷的风格在相比之下显得毛糙而尖利。

最精彩的是帕特农神庙南墙西端那块排档板（图52），图中的马人用后脚蹬立，正在攻击一个拉庇泰人，这个拉庇泰人则用一把尖叉（或其他什么东西，原物是用青铜器附加上去的）刺向它的侧身，进行反击。设计师特别注意让这块排档板在构图上匹配它的建筑位置，因为它是系列壁板中最左边的一块。因此拉庇泰人身体的曲线就不仅是对这块壁板上的动作的反应，而且为整个系列提供了精彩的终点。

希腊人从西塞翁珍宝室排档板上优美而图解式的远古风格开始（图48），一点点地衍化出了帕特农神庙上动态而古典的平衡（图51和52）。



50. 海格立斯和克里特公牛，奥林匹亚宙斯神庙排档板，约公元前460年，高160厘米，巴黎卢浮宫。



51. 拉庇泰人和“马人”，雅典帕特农神庙排档板，公元前447—前442年，高134厘米，伦敦大英博物馆。



52.拉庇泰人和“马人”，雅典帕特农神庙南侧最西端排档板（仿制品），公元前447—前442年，高134厘米。

中楣设计的困难

中楣设计比排档板上的问题多。中楣石块又细又长，很难为它找到合适的题材。帕特农神庙装饰精致，其中就包括一个中楣雕刻。神庙本身是多利亚风格的，但中楣装饰却是难得一见的爱奥尼亚风格。这块雕板作于公元前442—前438年间（图53、54和98），选择的题材是供奉雅典娜女神的游行。画面的设计，让中楣雕刻中的游行队伍与真正绕神庙而行的朝圣者行走的方向完全一致，神庙三面的游行雕刻都是单方向行走，长度与神庙边长等同（图53）；但正面中楣上的游行队伍则是从两翼向中间汇拢，让观者的视角有一个着眼点。人群的流动统一但不单调，队伍时而密集、快速流动（图53），时而又节奏缓和（图54）甚至庄严（图98）。



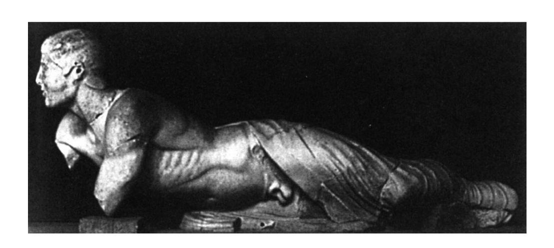
53.帕特农神庙的中楣队列游行局部，公元前442—前438年，高106厘米，伦敦大英博物馆。



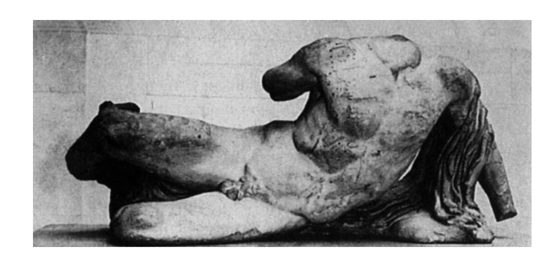
54. 帕特农神庙的中楣队列游行局部，公元前442—前前438年，高106厘米，伦敦大英博物馆。

古典早期与盛期风格的比较

帕特农神庙的中楣雕刻之精细可以从几个青年奉献小牛的细节上看出来（图54），与它们表现力丰富的刻画相比，奥林匹亚排档板的质朴简洁几乎就显得粗糙了（图50）。请看一看这头小牛在表现形式上和克里特公牛有什么不同，而同样的对比也可在奥林匹亚东三角墙的河神（图55）与帕特农神庙西三角墙的河神那里看出来（图56）。



55. 奥林匹亚宙斯神庙东三角墙墙角上的河神，约公元前460年，长230厘米，奥林匹亚博物馆。



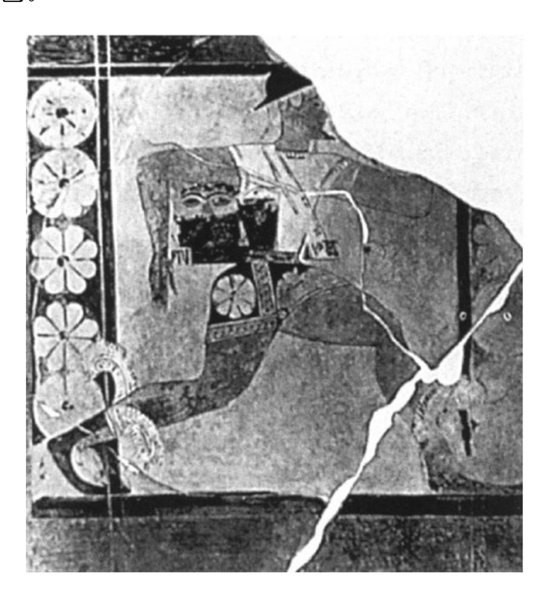
56. 雅典帕特农神庙西三角墙上的河神，公元前438—前432年，长156厘米，伦敦大英博物馆。

假如一个生活在古典时代的人，能够把古典早期的《掷铁饼者》（图20）和古典盛期的《持矛者》（图25）两个作品原件拿来做比较，就立刻会看到同样的情况。这两件作品不仅设计不同，而且风格与表面的处理也不同。米隆的简朴观念影响其作品的每一个方面，而持矛者精细的形体平衡则体现着波力克莱塔的工作方式，他的抛光处理是特别有名的。假如我们在心中把《掷铁饼者》的设计与奥林匹亚雕刻的活力联系在一起、把《持矛者》的平衡与帕特农雕刻表面的精致联系在一起，那大概就可以理解为什么古典早期和古典盛期的作品会如此受到人们的高度赞誉了。

3　绘画与陶绘

墙画和板画

和我们现在人一样，希腊人也认为绘画主要画在墙上和板上。建筑物表面会装饰很大的绘画，比如说，排档板上有时会作画而不是作浮雕。图57可说是公元前7世纪艺术的一个典型：排档板约一米见方，上面画的是英雄珀耳修斯，他已经把可怕的蛇发女妖戈尔贡那颗恐怖的头颅割了下来，放在一个袋子里向右边跑去（戈尔贡的眼睛还能看得见，正向外面睨视）。珀耳修斯逃跑的形象设计得很好，他好像一个风车轮布满画面，充满装饰色彩，很有生气。排档板是用烧陶制作的，黑彩作画，略带橘红色——那些是非常适宜作烧陶的色彩。作者并没有着力去表现人物的真实空间；它只是一个好看的图案，可以看到一个人物在奔跑，用来做漂亮的装饰而已。



57. 珀耳修斯提着蛇发女妖戈尔贡的头逃跑，特尔蒙阿波罗神庙上的绘画排档板，公元前7世纪下半叶，高88厘米，水彩画（原件在雅典国家考古博物馆）。

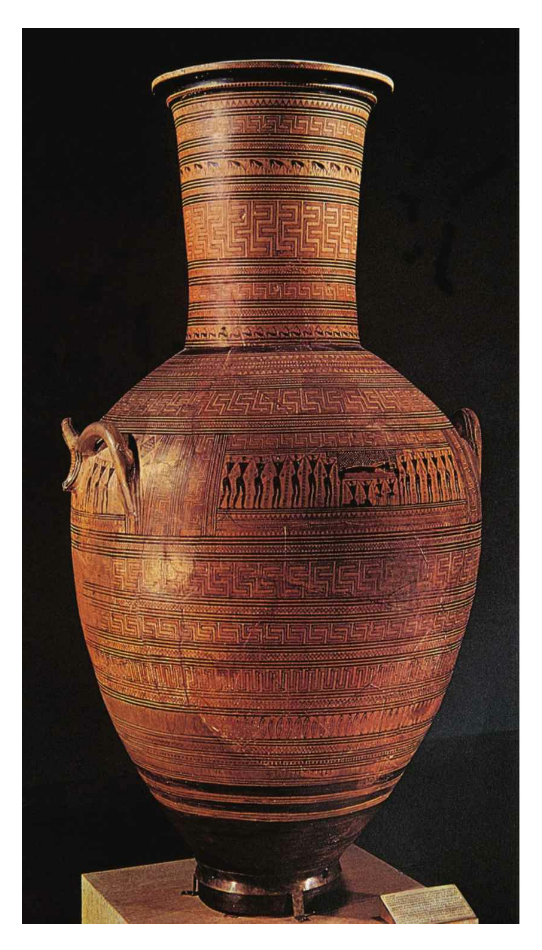


58. 科林斯附近皮察的一幅木板绘画的复制品，公元前6世纪下半叶，高14.5厘米，雅典国家考古博物馆。

事实上，在这个时期保留下来的大型绘画中，这是唯一保存良好的一个范本。

希腊人也作木板画。图58表现的是几个妇人在聊天，她们纤细的身影是用红色勾勒的，红与蓝洒脱地绘制了衣裙。这是一幅优美的素描，虽说是完全画在平面上的，但一个人物重叠于另一个人物之上，表现出人物在空间中的存在。这幅画成画于公元前6世纪晚期，由于木头在希腊的气候条件下容易腐烂，所以留存至今作于木质上的画，就唯有这一块和与它一起在柯林斯附近皮察地方发现的其他板画了。

单从这些样品来了解希腊时期的绘画，是得不到多少结果的。幸好我们还有另一个来源，即陶画。就大多数文明而言，陶绘艺术并非主流，有的时候会有吸引力，一般情况下并不重要。但在希腊人那里却不是这样，至少在古典时代开始之前并非如此。



59.罐，装饰画上有人围着棺木致哀，公元前8世纪中叶，高155厘米，雅典国家考古博物馆。

陶绘的开端

壶上的装饰和在平面上的绘画完全不同，壶的表面是圆形，弯曲过去的部分在人们的视线之外。壶形可以怪异而不规则，有时看起来像一个倒置的锁孔（如图59）。如果用这个形状画一幅平常的画，那它就会很讨厌，但希腊人当然不是用这种壶形作画框，而是把他们的图形巧妙地装饰到壶的表面上去。

公元前8世纪，还在荷马史诗酝酿的时代，人们就可以制作华美的陶器，给人留下深刻的印象。图59显示的是一个很大的罐，有一米半高，但表面上的装饰画却很小，它们用光影的交织覆盖着器皿表面，变化多端，巧妙地突出器皿结构的不同部分，比如叉开的瓶口、圆柱形的瓶颈、伸张的瓶身、宽大的瓶肚、锥形收缩的瓶足，等等。三线一组的横条把器皿表面分成几条宽带，每一条宽带的图案都由横线和竖线交织而成（三个活生物带除外，它们是瓶颈上吃草的鹿、躺着的羊，还有瓶肚上的人）。这样一来，陶罐被装饰得相当沉稳庄重，图案与圆弧形壶身巧妙地相互呼应。

人物形象只出现在一个小小的区域，但这个区域至关重要，那是两个把手之间的地方。人物形象瘦

长，成优美的条状，是平面剪影，表现的是一群人围着一口棺木致哀。如此巨大的一个壶本来就是用来起墓碑作用的，而它阴沉压抑、谨慎精细的装饰图，正好适合于这一用途。

陶器在一个短时期中曾成为一种碑陵艺术，但是从公元前7世纪末开始，绘制的石碑或刻有浮雕的石碑——乃至立体雕像，如青年男子像——成了墓志物，陶器则回归原用，仍旧是一种实用工艺品。

希腊陶器的用途

希腊彩陶有四种主要用途（图60）：

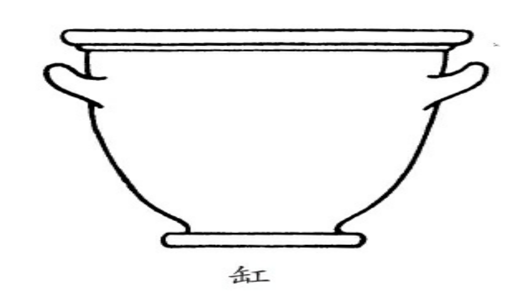
1.作为盛具，它容量大，可以盛酒、水、橄榄油、干货等等：壶上有两耳的称为“罐”；三耳罐盛水的称作“罂”（两侧的两耳用于提壶，一耳在后用于倒水）。



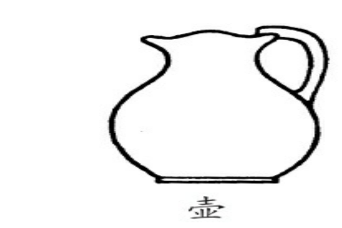
罐



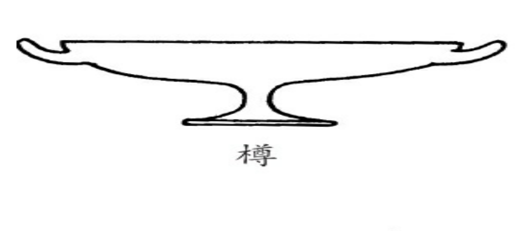
罂



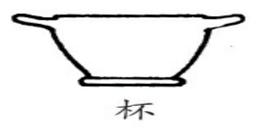
缸



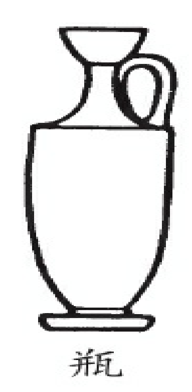
壶



樽



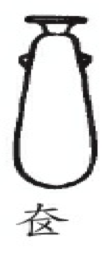
杯



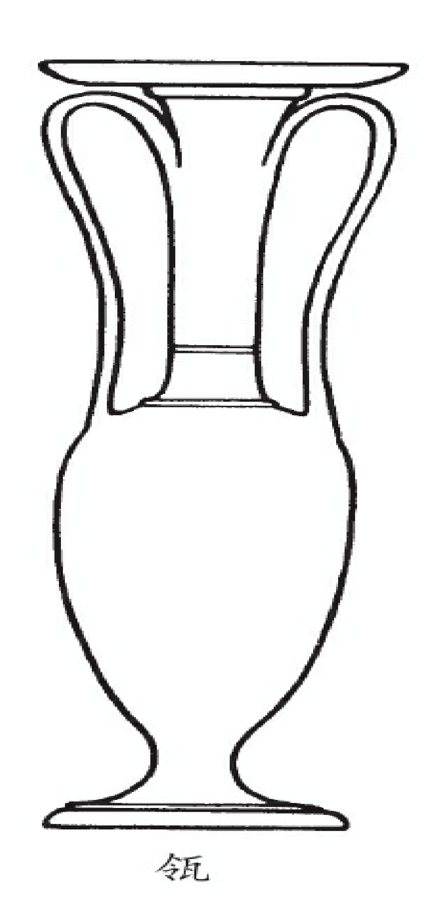
瓶



瓿



㼜



瓴

60.希腊陶器形制。

2.作为饮具，供人饮宴：希腊人喝葡萄酒时需要掺水，因此要有一个大口盆称作“缸”，酒和水注入其中加以搅拌；还需要有一个容器叫作“壶”，把液体从缸中汲出注入一个精致的“樽”，或者是比较简陋的“杯”。

3.作为一种容器，用于个人摆设：在希腊生活中橄榄油有很多用处，不仅用于烹饪，而且用来点灯、净身、做香水的原料。一个“瓶”可盛一两升橄榄油，它有细细的瓶颈，可以限制流量。“卮”是很小的细颈瓶，女士可从中倒出香液。还有一种更小的、圆圆的器皿叫作“瓿”，上面拴着绳子，可以带着走或挂起来，供男士盛橄榄油，在运动之后作擦洗之用。

4.作特殊的礼器，供仪典之用：比如新娘婚礼前的沐浴用“瓴”来装水；有些时候，在未婚者的墓前也放石头制成的瓴形物。对死者要常常献上橄榄油，油放在一个“瓶”中，瓶的表面敷白色的泥釉并加上易褪的色彩，这种器具若用于日常生活当然就很不经用。“白底色”的瓶有时还做一个假的瓶颈，于是只需要在瓶顶部的一个小部分里放上油，造成整整一瓶都是油的假相，这是一个很好的节约方法。

18世纪人们开始对古陶器进行研究，这以后所有这些器皿都被叫作“花瓶”，而此后这就约定俗成了，尽管在事实上，希腊陶器都有明确的实用目的，只是偶尔会用于摆设，而从来都不会用来插花。

公元前7世纪的新趣味

到公元前7世纪，在希腊某些地方，人及其活动成了艺术家绘陶的最主要内容。这时候，荷马的诗篇已流传很广，瓶画艺术家急于步诗人后尘，把他自己也变成说故事的人（图61）。他于是简化传统的装饰图案，将其大部分发配到陶瓶的最底端，这样就把瓶体上的主要部分腾空，用来描绘动人的故事。从这时起，瓶画作者就和后来建筑雕刻的艺术家们一样力图去表现人（及妖怪）的活动了。希腊神话中处处是探险的故事，荷马在《伊利亚特》和《奥德赛》中叙述了一些，而对艺术家来说，这就是无穷无尽的灵感之源。

图61所表现的这个故事取材于《奥德赛》第九篇，故事说的是奥德修斯及其部下如何陷身在吃人的独眼巨人的洞穴里。独眼巨人用一块大圆石堵住洞口，人困在里面就出不来，即便他们能够杀死巨人，他们还是陷在洞穴里，非死不可。聪明的奥德修斯看出了这一点，他于是设计弄瞎了巨人的眼睛，让巨人自己搬开圆石，他和他手下的人就偷偷地溜了出来。

画上的场面是奥德修斯及其部下把巨人灌醉了，用一根大棒子戳向巨人的独眼。人物用平面剪影绘制，只有脸部用素描勾勒。巨人在右边的地上坐着，与他巨人的身份相比就显得太渺小了。

画师要做到二者兼顾，但这二者是相互冲突的：瓶上的图案要好看，故事又必须讲述清楚。我们这位画师确实是做到了把故事讲得很生动，同时又让形象反复、通力协作的人组成了一个好看的图案。但和早先用作墓志物的大罐（图59）相比，这个瓶上大胆的装饰却与瓶的形状不大般配。

我们刚好知道瓶的作者是阿里斯多诺托斯，他是最早把名字留在作品上的工艺师之一。后来的制作师和画师就不时把名字留在作品上，但还是有许多最好的艺术家从来都不这么做，而有一些优秀的艺术家又不在其最好的作品上留名。

黑像画法：讲述生动的故事

最后，瓶绘艺术家还是把讲故事看得高于一切，讲故事迷了他们的心，其他东西都变成次要的了。写实主义由此而大受推动，因为画家要不断地寻找新方法，来使他们的故事表现得更生动、更可信。他们认为荷马的史诗写得太生趣盎然，由此造成的挑战需要他们去应对，他们同时也希望自己的绘画对于观众来说是栩栩如生的。

如果只使用剪影的方法，画师的目的就很难达到了。许多故事需要把人物重叠起来，纠缠在一起；而剪影若重叠就只会造成混乱。有些画师于是在一个短时期内试着用线条来勾画人物，但在陶壶弧形的打磨平面上，线条勾画就显得太单薄，令人很不满意。求真的要求和求美的要求相互冲突，这个冲突刺激着人们，让他们去寻找更好的解决方法。



61. 阿里斯多诺托斯制作的缸，表现奥德修斯及其同伴弄瞎独眼巨人的眼睛，公元前7世纪中叶，高36厘米，罗马国家音乐学院博物馆。

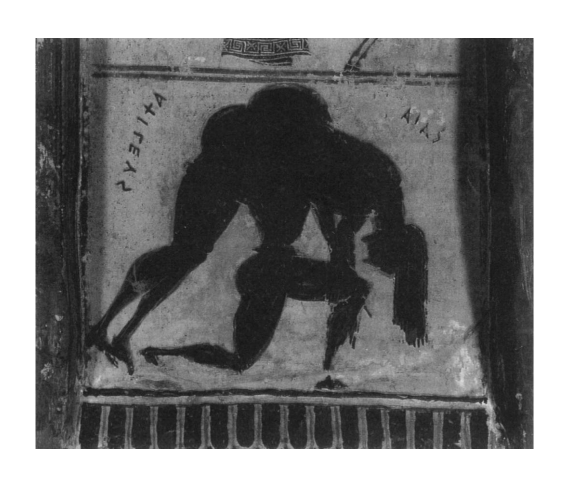
解决方法随着黑像画法的发明而终于找到了。艺术家先把人物画成剪影，让它们显得雄浑有力，然后用一把利器刻出人物轮廓的外形线条和内部线条，沿着线条把漆刮掉，使图形清晰可见。然后加上一些白色和枣红色，这样色彩就更加鲜艳。由于白色和枣红色容易褪去，不像黑漆和橘红底色那么经久，因此在很多黑绘花瓶上，今天已很少看得到它们的痕迹了。

大约在公元前570—前560年之间，瓶绘画师克莱提亚斯在黑像画法上取得了惊人的成就（图62）。在一个装饰富丽的缸（所谓"弗朗索瓦瓶"）的耳上，有一幅画描绘埃阿斯身背其亡友阿喀琉斯的景象，人物形象动感很强。埃阿斯是个大英雄，他抬起比他更伟大的英雄的身体，承受重负而艰难站起。阿喀琉斯的身体软绵绵地搭在他朋友的肩膀上，两臂下沉毫无生气，头发重重地垂下。请注意死去的阿喀琉斯眼睛紧闭，与埃阿斯圆睁的、充满哀情的眼睛形成对比。阿喀琉斯是一个善跑者（荷马称之为"快脚阿喀琉斯"），但死亡扑灭了他的速度。克莱提亚斯记得阿喀琉斯活着时的特征，因此细心地勾画他的膝盖，并标示他腿上强健的肌肉。再看一下图63就知道：假如只用剪影的方法作这幅画，画面会何等地不清楚，因此刻画形象的线条其实是非常关键的。



62. 克莱提亚斯的黑像画：埃阿斯背着死去的阿喀琉斯，作于一陶缸（所谓"弗朗索瓦瓶"）的耳上，约公元前570—前560年，佛罗伦萨考古博物馆。

过了一个世代，到公元前6世纪二三十年代，最伟大的黑绘大师埃塞吉亚斯出现了。他的风格之优雅精细，可用一个陶罐上的绘图来作说明（图64），图上表现的也是埃阿斯和阿喀琉斯，和克莱提亚斯画上的两个英雄相同，但这是一个快乐的场面，他们正在玩耍。两位英雄穿着绣工精美的斗篷，这是用非常细的刻线法表现出来的，沉静的构图扣住了场景的安宁，体现着英雄们的专心致志。英雄们屈身向前面对棋盘，其背部曲线恰巧与陶罐的曲线相对应。埃塞吉亚斯显然深知他是在给一个陶罐作装饰画，因此他不仅让英雄的身影与罐的外形相吻合，而且用两根矛把人们的目光引向罐耳上面的顶端；盾放在英雄们身后，这样就把罐耳下部造成的垂线延续下来了。

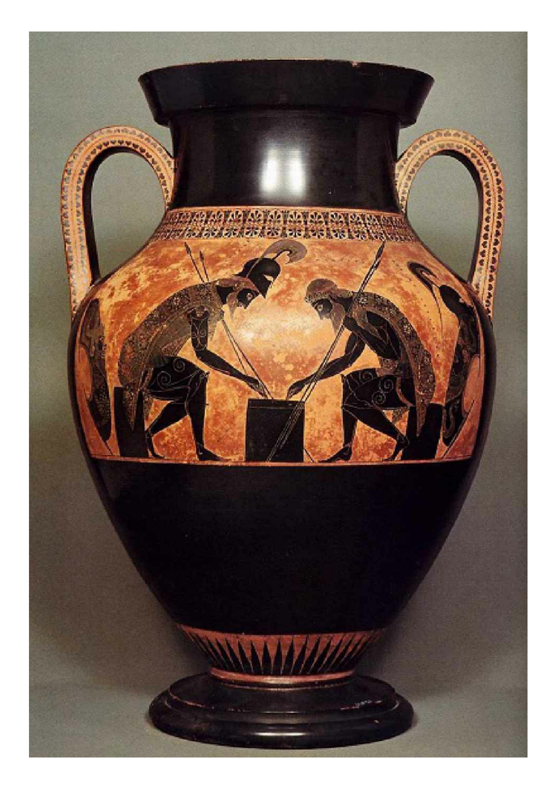


63. 图62未作刻线时的情形。

埃塞吉亚斯的示范作用非常明显，我们可以把他的作品与一个不大知名的画师的作品做比较，这个人不仅沿用了他的主题，而且在很大程度上照搬他的构图（图65）。区别也是有的，比如说：只有左边那位英雄的矛与盾和瓶的形状相配合，斗篷上的刺绣也比较简单，两个人都不戴头盔，因此构图就显得松散，似乎是被分割成了两半，各成一个几何形。但这位艺术家还算不错了，只是他缺少埃塞吉亚斯的天分，而正是这种天分使埃塞吉亚斯的作品如此地出色。

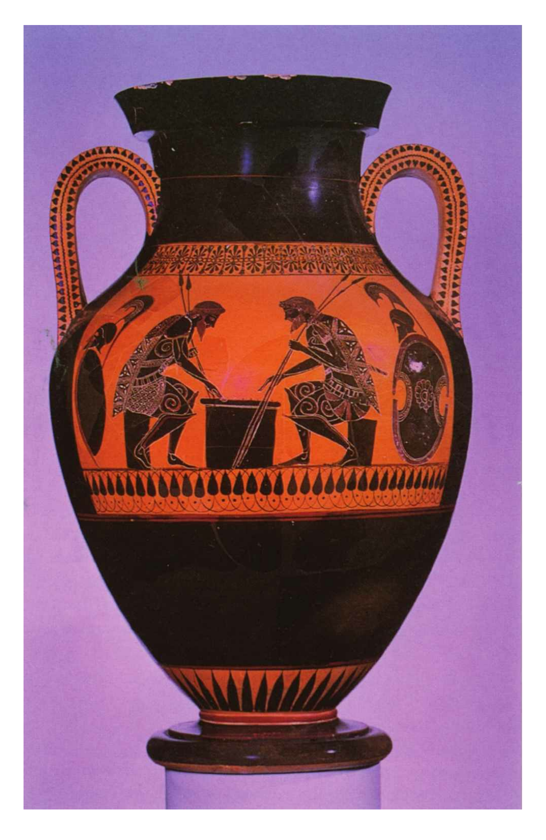
赤像画法：探求全新的效果

虽说很少有瓶画技师能达到埃塞吉亚斯的水平，但在下一个世代中，多数人仍在使用黑像画法。但有一个人比较富有想象力，他决意要尝试一点新东西（图66）。他的尝试很简单，就是把原来的色彩翻过来，不在橘红色的底色上画黑色的人物，而是让人物保留陶土的原色，背景则涂成黑色。对画师来说，这种新的赤像画法有很多好处，它没有改变色彩强烈的装饰性对比，同时又使绘画得到了更大的空间，因为用一支软笔就可以作画，而不需要用坚硬的刻器了。人体的结构更为逼真，衣物则更为柔软，人物也更有生气。



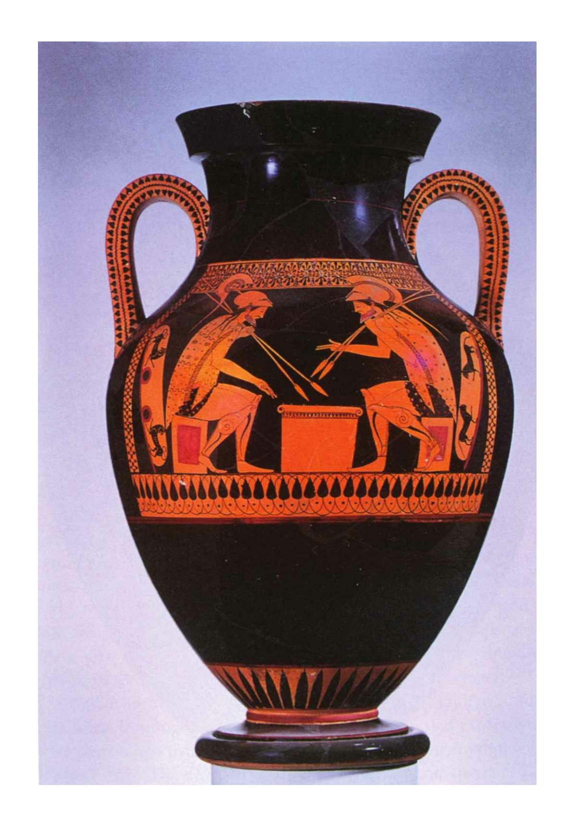
64.埃塞吉亚斯制作并用黑像法绘制的陶罐，表现埃阿斯和阿喀琉斯正在下棋，约公元前540—前530年，高61厘米，罗马梵蒂冈博物馆。

赤像画法大约在公元前530年前后被发明，很快就被最优秀、最有上进心的画师们所使用，但普通的画师仍然使用黑像法作画，一直到公元前5世纪中叶。到公元前2世纪，老的技巧仍被用于特殊场合，但已经失去吸引力了。

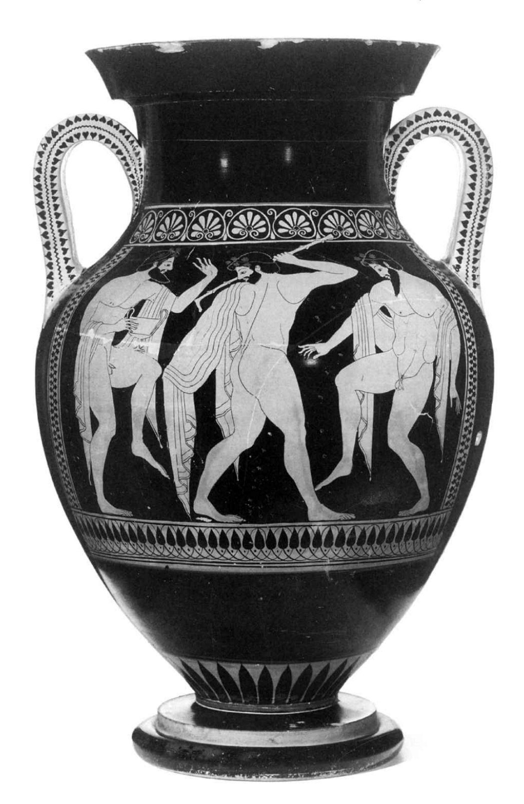


65.黑像法绘制的陶罐，表现埃阿斯和阿喀琉斯正在下棋，约公元前530—前520年，高55厘米，H.L.皮尔斯基金，01.8037号，图片版权为波士顿美术博物馆所有。

公元前6世纪的最后十年间有一个欧泰米德斯，他特别喜欢赤像画法所带来的好处。和同时代的浮雕工艺师和平版画家们一样（我们从古代作家那里知道有这种人），欧泰米德斯特别关注三维的表现方式，也就是表现完整、有浑圆感觉的人物，方法是使用远近缩小的手段，把人物表现得真实可信（图67）。为达到这种效果，艺术家并不需要讲述某个故事，只需要使用日常生活中的场面就已经很好了；而在黑像画法中，这种场面是不会常见的。我们现在看这个罐子（图67），上面有三个醉汉在狂欢，中间的那个最招人眼：他是从背部予以描绘的，那是一个全新的视角。欧泰米德斯对这件作品无比满意，因此他在罐上写道："欧孚罗尼奥斯（他的对手）绝对做不了这么好。"这个海口夸得太大了，因为我们从现存的那些欧孚罗尼奥斯的作品来看，它们的确相当出色。但这句话让我们清楚地看到了当时艺术家们的竞争情况，正是这种竞争刺激着他们，激励他们去解决新问题。



66.赤像法绘制的陶罐，表现埃阿斯和阿喀琉斯正在下棋（图65的另一侧），图片版权为波士顿美术博物馆所有。



67.欧泰米德斯用赤像法绘制的陶罐，表现醉酒狂欢，约公元前510—前500年，高60厘米，慕尼黑国立古典文物和雕刻品博物馆。

在当时，没有人能挑战欧泰米德斯作品中的创新能力和完美技艺，也没有人不为他笔下人物的雄浑硕

大而深为感叹。这个罐的表面，现在成了展示远近缩小技巧的大视野，对那些最好的画师来说，他们已经无路可退。但是，在一个弯曲的瓶的表面绘画，用这个方法是否也可行？会不会用简单的剪影法，或者用埃塞吉亚斯那种精心制作的剪影法（图64）来装饰，反而更妥当？其实，那些都只不过是应用型的装饰罢了，那么也许一个几何形图案的花瓶（图59）反倒更符合人意？情况大概是这样：如同我们在前面说到的，一方面的进步（绘画的真实性）引出了另一方面出问题（装饰效果问题）。

到公元前5世纪初，赤像画技巧已经被完全掌握了，可以做深层的表达，有一个陶罂说明了这一点。画上讲的是攻打特洛伊的神话（图68）：老国王柏里亚坐在神坛上，这本是神给他提供保护的地方，但一个狂傲的年轻武士却抓着他的肩膀、牢牢地按着他，正要无情地落下那致命的一剑。柏里亚国王两手抱头，这个姿态与其说是自我保护，不如说是感到绝望。他膝上躺着的孙子，已经被残杀，身上有可怕的刀伤。和科孚神庙三角墙上简陋粗糙的形象相比（图44），这一个柏里亚之死是何其不同！

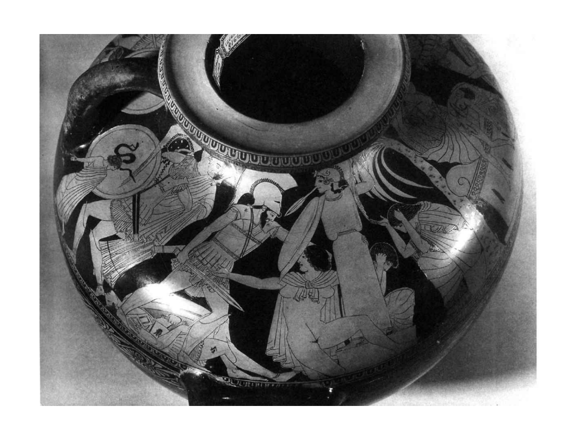
画面另一侧说的是希腊武士将一个女子从女神像前拖走，那个女子抱着女神像，想寻求保护。请注意那女子向他伸出哀求的手，这个姿态非常能说明问题。老人、孩童、无助的妇女——受战争伤害的就是这些人。艺术家深深地知道这一点，作为一个雅典人，他自己就生活在希波战争时代。

墙壁画的进展：波利格诺托斯

希波战争后大约二十五年，即古典早期时代（大约公元前475—前450年）最著名的艺术家是波利格诺托斯。他作的壁画没有一幅留至今天，但从古代作家的记叙，从雕塑和陶绘上对他及同时代人作品的仿制、改作之中，可以对他革命性的画作情况略知一二。

波利格诺托斯最喜欢勾画人体，他通过沉稳和浓烈的背景把他们勾画出来。他的影响可以在奥林匹亚东三角墙沉静、紧张、给人印象深刻的人物组画中看得到（图46），那些人物都很有个性，处理得很敏锐。有一个陶缸上面画着画（图69），那上面也可以看到他的一点特色，画中画的是传闻中的歌手俄耳甫斯，他的歌可以迷住动物、石头甚至下界的神灵。俄耳甫斯正在给四个色雷斯人弹琴，而四个人的性格和对迷人音乐的态度都有细微的差别。歌手左边的青年已经完全倾倒，他闭目而听，显得神魂颠倒；他的伙伴（更左面）倚其肩而立，梦境般地盯着歌手。右边两个人看来对音乐不是很钟情，邻近俄耳甫斯的那一个张目凝视，愤怒地想把他艺术的魅力一眼看穿；最右边那个人则是完全不以为然，他正准备转身离开（注意他的脚），但还是回过头来看了一下，歌声的诱惑尚未被冲破。俄耳甫斯自己则属于另一个世界，他沉迷在自己的歌声中。





68. 陶罍肩部赤像画，表现特洛伊的陷落，约公元前490—前480年，通高42厘米，那不勒斯国家博物馆。

静止的场景对一个花瓶那样大小的平面来说是行之有效的，但波利格诺托斯还要在大面积墙壁上用许多人物来作巨大的构图。动作描绘可以形成激情，波利格诺托斯却要用静立的人物来揭示性格，因此他就必须找出一种不同的表现手法，来使画面具有生气。他的做法是：把人物上上下下分布在墙面的不同高度上，让墙面覆盖着一组又一组有趣的人群。新发明的后果有可能是意想不到的，即较高处的人看起来好像离得比较远，也就是说人物仿佛是逐个向后退，墙壁也不再是完整的平面，而开始出现无垠的空间。

看起来，波利格诺托斯还不会把明显在远处的人物画得很小，他可能把远景设为一处山腰，这样高处和远处的含混不清就会冲淡他那大胆创造的震撼力。他的画似乎是要在装饰的墙上打开一个洞，这个主意刚出现时，一定让人们大吃一惊，甚至是无比震惊！

有些陶绘画师想模仿波利格诺托斯的构图（图70），但不会成功。陶瓶上黑光闪亮的底色不包含对空间的暗示，而杂乱散布的人物则滑稽而不知所终，陶瓶画和平版画现在终于要各走各的路了。



69. 陶缸赤像画，表现俄耳甫斯给色雷斯人弹琴，约公元前440年，高51厘米，普鲁士文化财产基金会柏林国立博物馆古典文物博物馆。

空间的幻觉

我们现在知道，三维物体和三维空间也可以在平面上表现，绘画造成的错觉是生活中的常见现象。但在希腊人之前人们并不知道这一点，是希腊人发现了这个问题。

公元前6世纪末欧泰米德斯及其同时代人开始运用远近缩小法绘制单个人物，使其具有三维形象（图67）。公元前5世纪末，画家帕拉希奥斯对这一技法已炉火纯青，大家说他的人体勾勒暗示性很强，仿佛把隐蔽的东西都揭示出来。他似没有在形体的内部作斑痕或色影，就能够做到这一点，这种成就多少可以在一个葬礼用的白底陶瓶上看得到（图71），陶瓶上线条极其简洁，形体内部也不涂画斑影，但给人的印象却是有立体感。

和帕拉希奥斯同时的宙克西斯也很注意让人物具备体积，但他的方法不是用线条来暗示，而是靠巧妙地运用斑影。他的方法吸引了后世画家的想象力。虽说帕拉希奥斯在素描方面的杰出技艺深受人们推崇，其作品在几百年中也为人们所珍藏，但宙克西斯用造型法来塑造体积的方法却更有艺术性，在后来得到更

大的发展。再到后来，画家才开始研究强光和反光的效果。

厚实的形体有它们自己的空间，当它们相互重叠时，空间就拓展了深度；当某一些形体高于另一些形体时（如波利格诺托斯的画那样），空间的存在就已经被暗示了，同时还暗示人物被放在空间中。

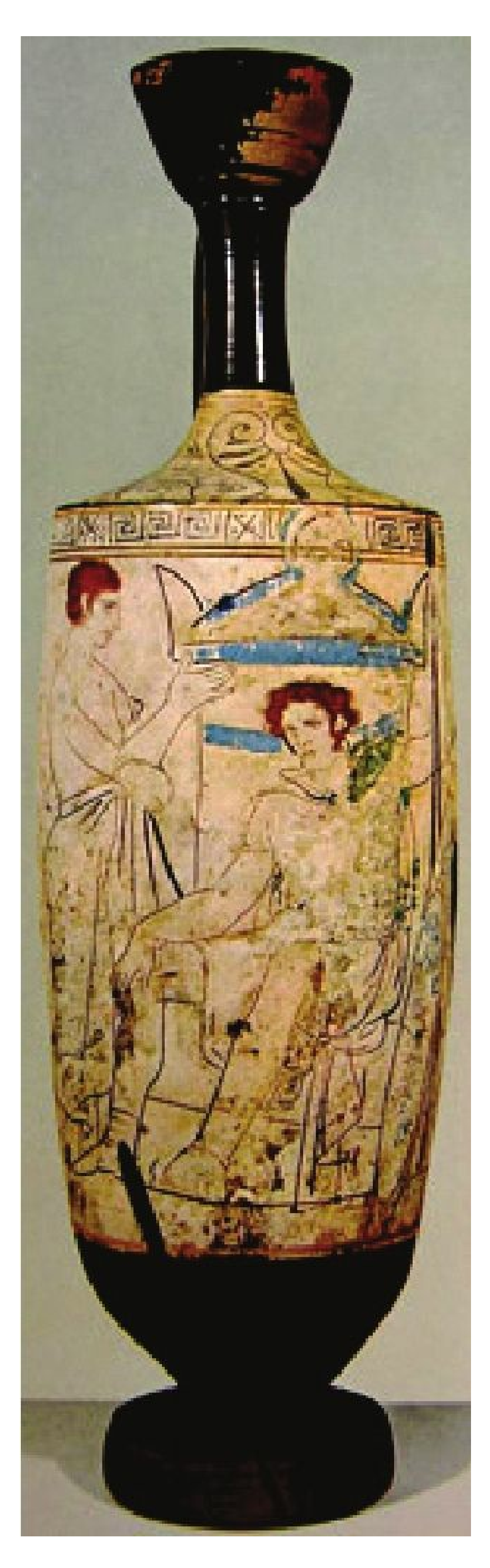
到公元前5世纪后期，明确地创造空间感的想法就被舞台布景画家阿加塔尔克斯尝试着使用了，他试图使用“消失点”（即建筑草图中所有线条都向后退而最终结合于一点），这明显激起当时哲学家（如德谟克里特、阿那克萨戈拉等）的兴趣，而对透视做理论上的研究。所有这些都是当时一位作家维特鲁维亚告诉我们的，正是那些作家们让我们了解到许多有关古代绘画的情况。

关于艺术的文献资料

维特鲁维亚生活在罗马皇帝奥古斯都（公元前31—公元14年）时期，他写了一本关于建筑学的理论与实践的书。其他作家，如普鲁塔克（写人物传记）、亚里士多德（写过诗歌批评）、西塞罗（罗马演说家，也写一些哲学论文）、卢西安（写聪明的讽刺短诗）等，都提到过希腊的画家和绘画，而我们就是从这些随意提到的评论中知道了很多东西。



70. 陶缸赤像画，显示波利格诺托斯绘画的影响，约公元前450年，高54厘米，巴黎卢浮宫。



71. 白底瓶，可能体现了帕拉希奥斯的影响，公元前5世纪末，高30厘米，雅典国家考古博物馆。

有两位古代作家与其他人不同，他们告诉我们的不只是三言两语。

第一位是普林尼，罗马博学家，他对什么都感兴趣。（但广阔的知识兴趣最终毁了他，公元79年他在考察维苏威火山爆发时死去。）他写过一部百科全书式的书，叫《自然史》，书中都是描绘，分为动物篇、植物篇、矿物篇等等。在矿物篇的某些章节他提到雕塑家使用的石材与金属，也提到画家用矿物制作一些颜料，为此他简短地回顾了雕塑与绘画的历史。他谈到艺术发展的过程，谈到艺术家的贡献，也谈到人所周知的作品。

第二个重要信息源是玻萨尼亚斯，一位希腊旅行家，他生活在公元2世纪，写过一本希腊导游书，是写给那个时候的旅游者看的。他游历过希腊本土最重要的城市和神庙，记下了有趣的事物，也描述他所看见的艺术作品。他用了很长的篇幅来叙述波利格诺托斯的画，正是靠研究他的详尽叙述，现代学者才弄明白波利格诺托斯原来是把一些人放在比另一些人高的位置上；并意识到像图70那样的陶瓶画，原来是受到了波氏的影响。

这些作家还给我们说了很多有关雕塑的情况，其中许多是从希腊资料来的，至少可追溯到公元前4世纪之时，那时希腊人已意识到他们的艺术在创造一些全新的东西，因此很想对此进行评介。更早一点可以推至公元前6世纪，一些建筑家已写书介绍自己的作品，我们还知道雕塑家波力克莱塔在公元前5世纪写过一篇文章，说明他制作《持矛者》（图25）的基本原理。真正的艺术史书要到公元前4世纪才写出来，艺术家的闲闻轶事也颇有记载。不幸的是这些资料多数已经失传了，但在普林尼、玻萨尼亚斯和其他作者的书中保留着它们的只言片语，让我们得到了许多在其他地方找不到的宝贵知识。

尽管如此，我们对上古和古典时期艺术家的情况知道得仍旧很少，米隆在当时名声高扬，但普林尼只能告诉我们他是哪里人、老师是谁，他列举了他最好的作品，对其风格也有几句概略的评论（《自然史》34，第57—58页）。卢西安对米隆的《掷铁饼者》有详细的叙述，他是这样说的：“……掷铁饼者屈身、弯转到抛掷点，面对持铁饼的手，他一腿微弯，仿佛在抛掷之后就将反弹起身那样……”（《仿古》18）由此，我们识别了罗马时期的仿制品（图20）。但其他大师的作品，如《阿尔特米松的宙斯》（图18）等，却无法肯定其作者是哪一位、我们是否知道他，而古书中提到的许多名字，又无法与保存至今的任何一件原作或仿制品挂上钩。

从古代文献中辛苦搜集来的残缺信息，有时又互相矛盾。菲迪亚斯是一个例子，在古代艺术家中他是最著名者之一。

普鲁塔克告诉我们：菲迪亚斯曾在伯里克利执政时受命负责雅典所有的公共工程（《伯里克利传》13）。伯里克利是政治家，他在雅典的政治与创造性最鼎盛的年代指导雅典的民主政治，在他影响下，建造了卫城中的帕特农神庙和卫城门廊（图91）。菲迪亚斯是他的好友，作为工程总监，他必定要指导、监督神庙建筑雕像的实施（图51—54、56和98），虽说菲迪亚斯自己并不会亲自动手。他当时正忙于创作用黄金和象牙雕塑的《雅典娜》，那是打算放在神庙里的；菲迪亚斯最拿手的就是用黄金和象牙雕塑大型神像，他还制作过奥林匹亚神庙的宙斯像；尽管他也做过青铜和大理石作品。

由于菲迪亚斯与伯里克利是朋友关系，我们对他的了解比对上古与古典时期其他艺术家都多。普鲁塔克记载：伯里克利的政敌企图通过他所钟爱的艺术家来中伤他（《伯里克利传》31），说菲迪亚斯私吞用于塑造雅典娜的黄金。在这些指责被明确否定之后，又指责他把自己和伯里克利的形象刻在雅典娜的盾牌上，因此是亵神，为这莫须有的轻率说法，菲迪亚斯被投进监狱，并死在那里。普鲁塔克说这些事发生在雅典娜塑像完成后不久，但考古学家证明：菲迪亚斯在做完帕特农神庙的工作后，去奥林匹亚制作宙斯像。进而，玻萨尼亚斯告诉我们：菲迪亚斯后代中好几代人都在奥林匹亚神庙占有一个特殊的职务，因此，这位伟大的雕塑家死于雅典一座监狱的说法看来并不真实。

显然，在使用文献时我们要相当谨慎，但如果我们小心运用，有时就能为一件原作或罗马仿制品找到其作者而还它以声誉。对希腊、罗马的艺术，人们可以观看并且欣赏，但想要了解它们的历史和发展经过、名作创作的背景及其影响，就非常需要依靠文字的资料了。

第二编　公元前4世纪及希腊化时期：创造与模仿

4　雕塑

古典城邦的衰落和希腊化诸王国的兴起

伯罗奔尼撒战争代价巨大，强大的雅典战败了，强劲的斯巴达也被削弱。在公元前4世纪的一段时间里，底比斯具有军事优势，但为时不长，影响有限，似乎没有力量能够把希腊城邦永久性地团结起来或者征服下去。但是到公元前1世纪末，一切都变了，起先是马其顿后来是罗马，在它们主宰下，城邦变成有名无实的独立体。

马其顿人虽然说希腊语，但他们和希腊的城邦公民有很大不同，他们受国王统治，多少是生活在希腊文明的边缘。但腓力二世（他约从公元前4世纪中叶开始统治马其顿）却对希腊文化精华非常赞赏，他鼓动希腊当时最有名的哲学家之一亚里士多德来到他的宫中，做他儿子的家庭教师；他大概还请过一位伟大的画师（我们不知道他的名字）为皇家陵墓作壁画（图82）。腓力梦想着要率领希腊人去讨伐波斯，报波斯人在公元前5世纪初入侵希腊之仇。他巧妙地运筹帷幄、适当地使用军力，到公元前338年时把希腊本土的城邦全都征服了，或结为了同盟。但他尚未实现他的梦想，就被人谋杀了。

二十岁的王子亚历山大（后人称他为“大帝”）继承了王位也继承了他的宏图大计。新归顺的希腊城邦现在找到第一个机会，来反抗马其顿的控制。亚历山大的反应极其迅速，也很典型：他把底比斯城整个夷为平地，以儆效尤——只留下公元前5世纪著名诗人品达居住的房屋。反叛被镇压了，此后希腊人和马其顿人一样乖乖地跟在亚历山大后面，直到它的大军抵达印度边境，这时军士们才不肯继续往前走。亚历山大只好转回头，在公元前323年死于巴比伦，时年三十二岁。他征服的土地从爱奥尼亚海直到旁遮普、从高加索直到埃塞俄比亚边境，但没有留下已成年的继承者。

他的庞大帝国于是解体了，那些能干有为的将军们继续控制帝国的某些部分，但相互间生出龃龉。这些人的后代继承了他们统治的国土，也继承他们之间的对立。帝国分解成几个庞大的王国，托勒密家族统治埃及，塞琉古家族统治西亚，安提柯家族统治马其顿并控制了希腊，公元前3世纪初至前2世纪末，颇为进取并文风甚盛的阿塔利德王朝从小亚细亚切出一块加以统治，都城是帕加马。除此以外还有一些小王国，一些古老的希腊城邦则在名义上享有自由。此时，罗马的力量正在增长，但除阿塔利德王朝外，没有人注意到这一形势。但到公元前31年，整个希腊世界都兼并到罗马帝国中了。

希腊化世界的诸王国与希腊世界的城邦完全不同，古希腊人用“希腊”这个词指代自己，“希腊化”则是个近代词汇，用来指亚历山大亡故后到罗马征服希腊语世界之间的这一段时期，意思是“近似原本的希腊”，它和“希腊”这个词的关系，正如“现实主义”之于“现实”一样。

希腊化诸王国由希腊—马其顿人的王朝进行统治，他们是亚历山大的继承人。沿着亚历山大远征的路线，一批城市按希腊的式样建设起来，里面居住着希腊和马其顿的士兵。这些城市在规模和政治结构上都与母国不同，常常是很大的都市，如亚历山大城或安条克那样，并且只有名义上的自由。

希腊城邦中亲近和独立的关系一去不复返了，人们不再是城邦的公民，而是庞大王国的子民，不再认为自己属于一个团体，而只属于他自己。在过去希腊的城市里，公众建筑占主导地位，私人住所非常简单；而在希腊化的城市里，私宅舒适乃至豪华，因为它们是私人的领地。公共纪念碑也很宏大，但建立它们的是君主而不是人民。时代的气质变得很快。

主宰城市的是希腊人，许多人从老家移民到这里；但很快，周围民众也受到吸引，来到这些较高文明的中心。他们吸取希腊的文化，但也不可避免地将其扩展和扭曲，并且通俗化。

希腊化时期艺术发展的趋势，在公元前4世纪就已经看得出来了。

公元前4世纪雕塑的新动向

与公元前5世纪下半叶相比，前4世纪雕塑出现三个新动向。首先，出现了趋向于自然主义的新动力，随之又恢复了求异的兴趣。表现人物的特征不仅是依据其年龄与性格，如前5世纪下半叶那样；而且依据其情感与心绪。其次，专门化程度日益增加，艺师之间也是如此，他们有些人善于表现激情，另一些人则精于刻画舒缓、平和的感情。再次，新的概念——常是些抽象的思想，成为艺术的主题，这些概念可以通过拟人化的手法来表达，即以人作为概念（如“和平”）的表象，或者是心理状态（如“疯狂”）的表象。现代的拟人化表达如英国一便士旧币上的不列颠女神像，或纽约港的自由女神像，就是这种希腊传统的延续。

三个动向都被雅典附近梅加拉城的公民们充分利用，当时他们为城中阿佛洛狄忒神庙定做了五尊塑像。庙里本来有一尊象牙的阿佛洛狄忒神像，即爱神像，但到前4世纪中叶，他们决定扩大圣坛的蕴意，使其带有几乎是哲学的意味。梅加拉人于是请来史可帕斯，一位以表达激情而著称的巴罗斯岛雕塑家，让他作三座塑像“爱”、“欲”和“恋”；又请来伯拉克西特列斯，他是表现温柔情感而出名的雅典人，让他来塑造温情的塑像“劝”与“慰”。

这样，梅加拉人就鼓励雕塑家创造情感与心绪，而在此之前，那些东西几乎不被视觉艺术所表现。他们发挥著名艺术家的专门所长，最终创作出五尊不同神态的阿佛洛狄忒女神像。当时的哲学思想力图阐明一些被分解的概念，而让这些概念具有人的可见形体，就是艺术界对这种思想的回应。

公元前5世纪上半叶（前500—前450年），希腊艺术家已试图在石头或青铜上捕捉细微的特征，这些特征以年龄和气质将人物区分。这样一种细腻的性格塑造使希腊艺术具有宽阔的人文内涵，让其远远超越了此前所能见到的任何艺术作品。但在该世纪下半叶（公元前450—前400年）出现了一次重点转移：关注的重点不再是表现多样性，而是创造一种四海皆准的共同理想。转移的主要动力是当时两位最伟大的雕塑家的影响和威望，他们是菲迪亚斯和波力克莱塔。前者指导了帕特农神庙的创作，因表现神的庄严伟大而为人所称颂；后者是阿戈斯的青铜铸造师，他塑造的男性形象无人能够超越。两人都在公元前4世纪初谢世，这两人去世后，对真实、多样、个性的兴趣就恢复了。公元前4世纪艺术的特点就是这些倾向，在后来的希腊化时期，人们一直在精心地运用这些特点。

女性裸体：希腊艺术的新主题



72. 伯拉克西特列斯塑造的尼多斯的阿佛洛狄忒，复制品，原作品作于约公元前370年，高204厘米，罗马梵蒂冈博物馆。

伯拉克西特列斯因善于表达塑像的温柔感情而著名，他最出名的作品是阿佛洛狄忒的一尊裸像，后来被尼多斯市民买走了。塑像非常美；她迷人的眼神、闪亮欢快的神情，都使她得到高度的赞赏。诗人们写称赞她的诗，其中有一首以女神自己的口气说：“伯拉克西特列斯，你在哪里见过我的裸体？”男人们爱上她，其中有一位热情的收藏家、希腊化时期比西尼亚的国王尼科米德深深地被她迷住了，竟提出用勾销尼多斯的公债（那是一大笔钱）来交换她。但尼多斯人婉转地拒绝了，因为这座像使他们的城市出名。

现在见不到这座像了，留存下来的罗马仿制品丝毫没有惊人之处，也看不出它为何能如此轰动（图72）。原件上涂着色彩，那显然会造成不同的效果，神像的脸颊会有淡淡的红晕，眼睛中闪现迷人的光彩。有人问伯拉克西特列斯，他哪一个作品最好时，他自己说：“尼基阿斯上了色的那些。”尼基阿斯是个著名的画家，但他显然不认为给伯拉克西特列斯的雕像上色是有失身份的。

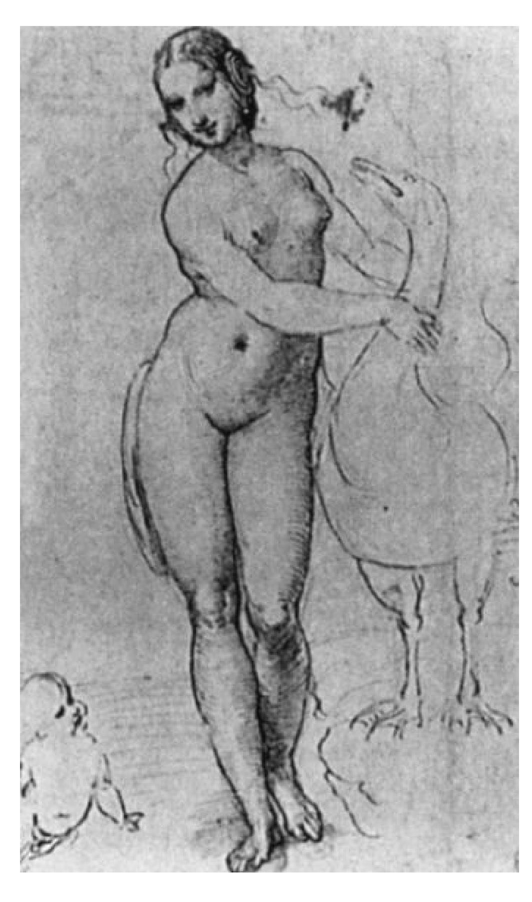
但在这粗陋的罗马复制品上，我们仍然能看见原作品中婀娜身姿的安逸与自我舒张的痕迹。伯拉克西特列斯巧妙地将波力克莱塔的“对立平衡”运用于女性形体，请注意塑像收紧的那一侧身体（从我们看是左面），臀部在那里抬高而肩部则下垂；身体的另一侧，放松的腿上臀部低沉，拿着衣物的那只手肩部上抬，因此胴体线条舒展。将波力克莱塔的《持矛者》（图25—28）造就成一尊经典名作的那些因素，包括内在的和谐、富有生机的平衡、怡然自得的感觉等等，都惟妙惟肖地表现出来，但加进了一个新的因素——妩媚——这是把波力克莱塔的原理运用于女性的浑圆裸体而得到的。

在文艺复兴时期拉斐尔画的一幅素描（图73）中更容易看出这一点，在其中，“对立平衡”是一样的，但更加清楚明显，伯拉克西特列斯的方式被细致地采用。和罗马的雕塑复制品一样，这幅素描也不是原件，人物原型出自莱奥纳多·达·芬奇的手笔，但也像伯拉克西特列斯的作品一样，已经丢失了。拉斐尔只做了一个复制，当然这个复制是出自大师之手。

对艺术家来说，男性裸体一直被视为重大挑战，而伯拉克西特列斯的革命性所在则是：他用女性裸体制作了一件重要作品。作品用自然主义加以表现，符合公元前4世纪人们的期待，这种自然主义不仅是形式与细节上的，同时也体现于行动：女子随意地提着衣巾，她刚脱下衣服，准备洗澡。洗澡水在她左面的瓦罐里（衣物和瓦罐合在一起，给大理石原件手臂提供了必要的支撑点）。衣巾悄然下垂，陶罂刚硬挺拔，与人柔软的生命活体恰成对比。女神的右手置于阴部前，这可以解释为是羞涩，但更可能的是：这是一尊阿佛洛狄忒像，因此她暗示着其力量的泉源，正如她的沐浴是一个仪式，而不是一件生活中的事。伯拉克西特列斯的伟大成就之一，就是把自然的身态和宗教的意义典雅地结合起来了。

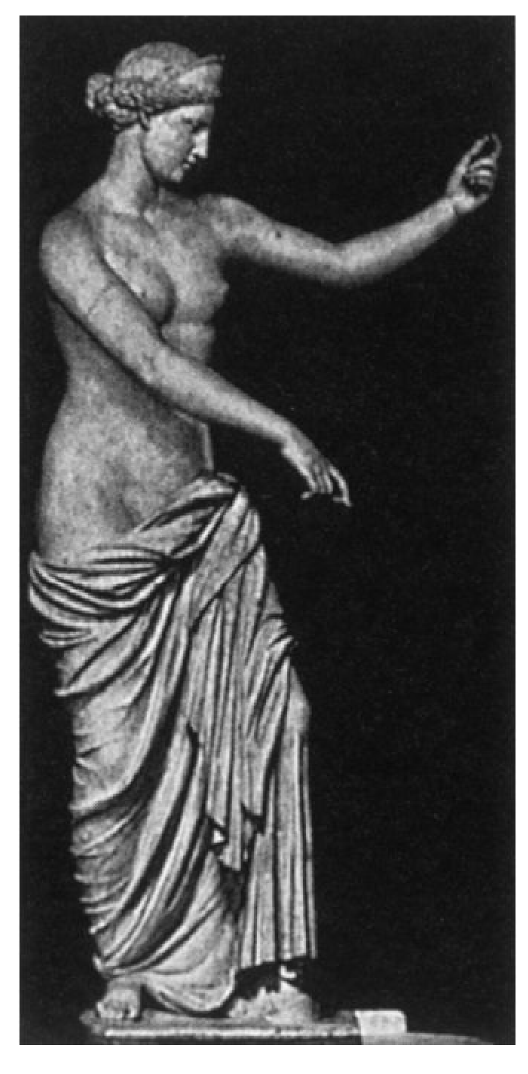
我们若想象伯拉克西特列斯原作的阿佛洛狄忒是什么样——漂亮地侧着身，美丽而优雅——那就不难理解：一旦一座以这种动人的姿态出现的裸体女像塑造出来，这个姿态就在整个古典时期，而且自文艺复兴重新发现古代起直至现在，都不断被重复、被变化、被发展着。一直到公元前4世纪女性身体才受到艺术的青睐，此后就成功至极，乃至最后使男性身体黯然失色。

除了全裸的阿佛洛狄忒之外，公元前4世纪还出现一种半穿衣的形式（图74），我们不知道原作的艺术家是谁，而所谓“卡普亚的阿佛洛狄忒”只是罗马时期复制品。雕塑将女神娇柔的胴体完全暴露，她左手持盾，由盾中的倒影而沉醉于自己的绝色之中。盾牌（已失落）将腿上的衣饰固定住，这样就创造了一件作品，其半遮半掩的暗示如其他一切裸体像一样让人想入非非。这一创造也为人所喜爱，并在千百年中被模仿——虽说总要有所变化。



73.拉斐尔的素描，是莱奥纳多·达·芬奇所作“丽达”的复制品，可看出运用了对立平衡，16世纪早期，30.8×19.2厘米，温莎城堡。

希腊化时期的新问题：空间中的人物

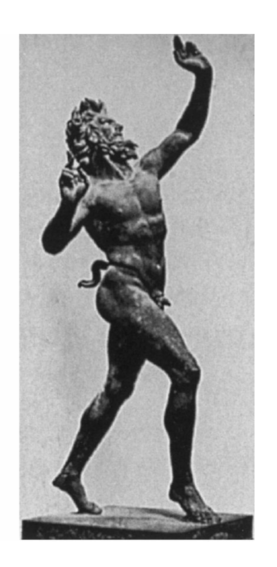


74. 卡普亚的阿佛洛狄忒，罗马复制品，原作品作于公元前4世纪中叶，高210厘米，那不勒斯国家博物馆。

波力克莱塔的《持矛者》（图25—28）代表着在古典时期人们如何做到了从四个主要方向观察一个动态的人体都感觉效果好并且很优雅。到公元前3世纪初，人们对这个方法不再满意了——或许应该说：它解决的问题不再刺激人们的兴趣。雕塑师，尤其是青铜雕塑师，希望创造出一种形象，它们从所有的方向看都显得很美，事实上这把人们的眼睛（及观众自己）带到了塑像的周身。似乎这还不够难，新的自然主义要求寻求一种姿态，它的出发点应该是合理的，而不是为艺术的目的而故意矫揉造作。

满足所有这些条件的一件作品是在庞贝发现的牧神舞蹈像，这是一座青铜塑像，也许是罗马人对公元前3世纪早期一件希腊作品昂贵的复制品（图75）。那个半疯的家伙全身心地投入到欢快的舞蹈动作中，这就使身姿的扭转非常之自然。图76的示意图显示假如把一面白、一面黑的方块纸片放在肩—胸—下腹平面，然后再顺序放在与膝盖、腿肚、脚相连的平面上，会产生什么结果：纸片随身体扭转而出现的转动清晰可见。

从两个方向看一下，就足以知道不同角度的观察都可以提供满意的效果，同时形体也显得高度自然——不仅是运动的自然，而且是形体构造的自然，远远超过了公元前5世纪的水平。请看它的头部：风吹起的头发一丝一缕、脸庞上骨骼分明、皮肤的皱褶柔软可触——拿这些与持矛者平滑的头部相比；或者，看它肌肉紧绷的身体：它对结实部分与疏松部分的纹理的区分，对肌肉、脂肪、骨骼各自的纹理所作的细腻区分——拿这些与持矛者（图25—28）只有普遍性的暗示而缺乏细节特色的身体相比，一切就看得清清楚楚了。

75. 舞蹈的牧神，两个视角，罗马青铜复制品，原作品作于公元前3世纪上半叶，高71厘米，那不勒斯国家博物馆。

希腊化时期的多样性：新题材——异族人和群雕

艺术家一个持久的冲动就是寻找新的问题去加以解决，到公元前3世纪中期，自然主义的表现风格已经被充分掌握了，可以在单一形体中有效地得以表现并被置于全方位的视角之下，接下来的挑战是做独立的组像，一组人物，达到同样的效果。

希腊人在设计三角墙时，已获得相当丰富的群雕经验了（图44—47），但这些只是正面图。独立组像不用支撑，可以从各个方向观看，就完全不是那么回事。这样的组像在公元前3—前2世纪非常流行，它表现力极强，有很好的美学效果。

有这么一组群雕，表现一个高卢人杀了他的妻子、正准备自杀。原作应该是很精彩的；罗马复制品（图77）仍然有感召力，尽管它做的改动反而造成了错误（妻子张开的手臂应该和另一只手臂平行）。组像基本上呈金字塔状，它复杂、有趣，从各方向看都有表现力。但除了艺术技巧和形式的成就外，其中还包含更多的东西：体现了一种戏剧性的悲怆之感。



76. 示意图，表现舞蹈牧神的身体旋转。

作品放在小亚细亚的一个希腊化城市帕加马（在今土耳其），是一个战争纪念碑的中心雕塑。帕加马人刚刚打退高卢人的一次进击，因此很值得为胜利而自豪。他们认为在蛮族的入侵前他们保卫了希腊化文明，正如公元前5世纪雅典人击退波斯入侵一样。

帕加马人的胜利感未让其小看刚被打退的英勇敌手，事实上，尊重敌手是希腊一个古老的传统。早在荷马史诗中，特洛伊的赫克托尔就是个勇敢刚毅的人。所以这件作品也充分体现了高卢人的尊严：高贵的敌人将失败视为命数，但他高傲得不肯屈服，只有死亡能将他征服。他杀死妻子，是因为他爱她。在《伊利亚特》中赫克托尔为妻子哀叹，因为他预见到特洛伊失陷后妻子将沦为奴隶。高卢人不愿让自己的命运压垮妻子，当妻子无声地倒地之后，他转身后视，无畏到最后，准备将剑刺进自己的咽喉。

场面中暗含一系列对衬：生者与死者，男人与女人，穿衣与裸体，这些都戏剧般地加以强调。请特别注意：妻子无力的女性之手是如何毫无生气地垂落在她丈夫的健壮、紧绷、充满男性韵律的小腿旁边的！

高卢人身高体壮、头发浓密，其体形与战争中的对手地中海人大为不同，希腊化时期的艺术家很热衷于表现这些不同。作品的范围已经大大扩展了，从裸体女性，到蛮族、儿童、老人等等，现在都被艺术家视为挑战，因此值得表现。希腊化社会弥漫着一种更宽容、更不排外的气氛，而艺术体现了这种气氛的一

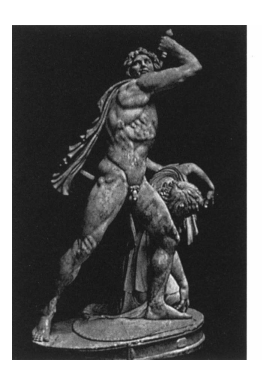
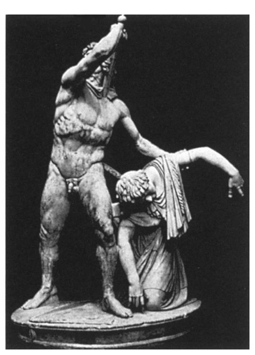
部分。人们对自然主义的兴趣与对异族形象的兴趣加在一起，就创造了直至今日都让人动情的高卢人、黑非洲人和南俄罗斯西徐亚人的形象。

旧结构中的新情节

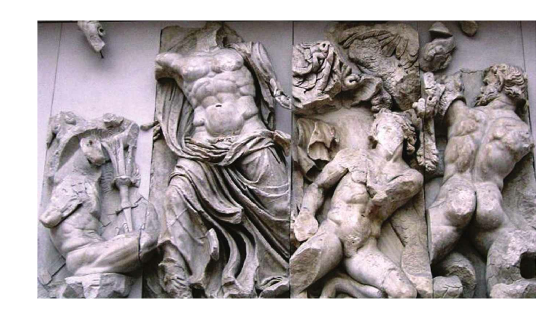
高卢夫妻组像塑于公元前3世纪下半叶，当时帕加马刚刚打退一次高卢人的进攻。半个世纪后，大约在公元前180—前160年之间，一座更为精致的纪念碑在帕加马树起，它以神坛的形式出现，献给主神宙斯，基础部分装饰着戏剧性的画面，刻画的是神与巨人的战斗（图78）。

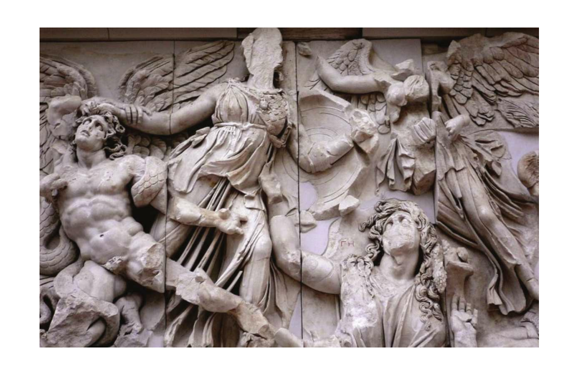
浮雕高大无比，人物几乎从背景上凸显出来。鼓胀的肌肉和飘旋的衣带让人感受到强烈的爆发力，东墙中间，参观者一眼看到的就是宙斯（左面），它正和三个巨人作战，衣衫从肩膀上滑下，露出健壮的身体；雅典娜（右面）则转过身去对付另一个巨人。巨人们战败了，他们长着蛇腿，或身上带翅，或以普通人形出现。其中一个倒在宙斯左边，是侧身像；另一个被击倒在地，曲膝跪在宙斯的右边，这是一个四分之三身体凸显出来的浮雕像，它对应着宙斯的四分之三凸显的身体。第三个巨人（再右）立在他的蛇腿上，仍在反抗，我们看到的是他的背影。如此细心地安排人物的身姿，并使其姿态各异，并不是一眼就能看出来的，但对总体效果却很有贡献。实际上，如此安排结构是以公元前5世纪的一块雅典浮雕为基础的，我们将会看到：它上面还有别的东西，让我们回想起古典时期的那件作品。

雅典娜抓住她对手的头发，向宙斯相反的方向迈出有力的大步（图78）。这个巨人有翅膀，翅膀布满浮雕的上部。他抬起两眼看着雅典娜，神情痛苦——公元前4世纪的史可帕斯尤善表达悲哀的情节，这里恰恰发扬了他的这种表达法。在雅典娜右边，大地之母——巨人们的母亲——从地中升起，痛苦地蹙紧双眉，哀求雅典娜放过她的孩子。雅典娜不为所动；长双翅的胜利女神知道结局会如何，她从地母的上方飞翔而过，给雅典娜戴上花冠。

77. 高卢人杀死他的妻子，两个视角，罗马复制品，原作品作于公元前3世纪下半叶，高211厘米，罗马国家考古博物馆。





78.帕加马神坛东侧局部，表现宙斯和雅典娜与巨人作战，公元前2世纪上半叶（约前180—前160年），高230厘米，普鲁士文化财产基金会柏林国立博物馆古典文物博物馆。

宙斯和雅典娜这两个强大的神明，作为中心人物，向相反的方向运动，却转身彼此相望；这样一个图形恰恰是帕特农神庙西三角墙（图47）上采用的结构（虽说位置相反）。在古代，看到这个作品的人都知道这是模仿，并明白帕加马的国王把自己看作是公元前5世纪雅典人的文化继承人。所以现在的这个作品，只是对过去那个伟大作品的出色而有创造性的改造而已。

仿古的成功与不成功

有的时候，改作过去的作品不大有创造性，就好像希腊的艺术之火熄灭了一般。公元前2世纪下半叶（公元前150—前100年）有一件作品非常典型，它的名声很大，那就是“梅洛斯的阿佛洛狄忒”（“米洛的维纳斯”）（图79）。这座女神像是半身着衣，很显然，她结合着“卡普亚的阿佛洛狄忒”（图74）中半裸的身姿，以及伯拉克西特列斯“尼多斯的阿佛洛狄忒”（图72）中的对立平衡与脸部特征。结合是非常成功的，塑像也因此非常有名，但比起帕加马圣坛上的宙斯和雅典娜来，她更具有派生的特征。

随着时间的推移，艺术家越来越依赖过去的作品，模仿也越少创造性，公元前1世纪有一个作品，典型地表现出这样一种令人遗憾的退步（图80）。作品中两个人物是神话中的兄妹俄瑞斯忒斯和厄勒克特拉，他们形成一个组像。俄瑞斯忒斯以公元前5世纪初一个青年雕像为原本，厄勒克特拉则直接抄袭公元前5世纪末的“母性的维纳斯”（图32），而只对她做了轻微的修改，比如说：右手搭到兄弟的肩膀上，衣饰变得更加拘谨等等。这个作品索然无味，只是把两个毫不相关的老作品连接在一起，毫无动人之处可言；相比之下，“梅洛斯的阿佛洛狄忒”（图79）就显得新颖而有原创性。

图80的作品没有空间、没有深度，两个人物并排放在同一个平面上，从前、后两个方向看还算可以，从两侧看上去就很糟糕了。当时人们时兴把塑像靠在墙前面，到罗马时期仍旧如此；所以，许多群雕（甚至单雕）都只设计为单一的视角。

从缺乏想象力的改造（如图80俄瑞斯忒斯和厄勒克特拉组像）到完全仿造古代珍品，其实只有一步之遥。这个趋势从公元前1世纪晚期开始，当时罗马的需求量很大，仿造因此大受刺激。罗马人已经统治着希腊，却处在希腊艺术的强烈影响下，需要用仿制品来作自己的装饰和陈列。这样，仿制品生产就对希腊的雕塑经济和雕塑技术发挥了重要作用——罗马人出了钱，就要由他们定调子。



79.梅洛斯的阿佛洛狄特（米洛的维纳斯），公元前2世纪下半叶，高204厘米，巴黎卢浮宫。



80.俄瑞斯忒斯和厄勒克特拉，公元前1世纪，高139厘米，那不勒斯国家博物馆。

希腊化时期的贡献

希腊化时期制作了大量雕塑品，我们提到的只是其中少数几个典型的作品。当时有三股潮流是最重要

的，它们是：主题的扩展（包括男性裸体和女性裸体，希腊人和外族人，理想中的青春男女和极老、极幼的人物等等）；感情的深化（尤其注重刻画痛苦与灾难，用脸部的表情、衣饰的飘卷、身体的姿态等戏剧性地加以表达）；形态的创新（包括多角度的、扭动的形体以及不用其他东西支撑的复合群雕等等）。

希腊化时期，艺术家云游四方，更多地为私人主顾制造作品，而不像以前那样主要为政治社团或圣堂工作，因此私人雇主的兴趣嗜好日益主导了雕塑风格的进展。

公元前2世纪中叶，对古代艺术的推崇开始影响雕塑作品的设计，起初还进行创造性的改造，相似之处只是暗含的；但越到后来就越变成毫无生气的仿制了。到希腊化时期结束时，完整的拷贝品开始在机械的帮助下制作出来了，虽说它根本没有创造性内涵，但是和早些时候的那批废物相比，仍算是一种进步。

5 绘画

知识来源及其价值

我们都知道公元前4世纪及希腊化时期出现过许多绘画杰作，但几乎没有一幅流传至今。为对当时的绘画有所了解，我们只能依赖三个信息来源，即陶瓶绘画、为罗马人制作的希腊复制品以及古代作家所作的描述。三者中没有一个可以令人完全满意。

陶瓶画师从来都不会原样照搬墙壁上的绘画，但他们有时会吸取其关于空间处理、透视、明暗运用等等的新思想，这些技巧对于瓶画来说是全新的东西，所以我们可以推断：他们一定是从平面绘画的进展中获得灵感。公元前5世纪以后瓶画只是支流艺术，所以对其他方面取得的巨大成就，它只能作出一点点微弱的反应。

为罗马人制作的希腊绘画复制品虽然比陶画更接近于灵感的源泉，却不像更多使用器械生产的罗马雕塑复制品那样准确无误。有时我们比较同一件作品的几个不同摹本时，就清楚地看到罗马画师们如何自由地改造、变动和修改了其范本（图104和105）。

古代作家的描述虽可以栩栩如生、趣味盎然，却不能让我们亲眼看到这些散失的作品。从文艺复兴时期起，艺术家就受这些描述的鼓舞，而创造出辉煌璀璨的艺术作品，企图再现希腊的原作，但这些作品只让我们了解创作这些作品的艺术家，而不能让我们知道古代作家们曾经看到的作品。

公元前4世纪的遗产

非常遗憾的是，关于公元前4世纪绘画的情况我们知之甚少，而恰在此时期不断地涌现出令人振奋的发明创造。普林尼告诉我们，那些画家都是些充满活力的人物，是伟大的技术发明家。

公元前4世纪末，用远近缩小法绘画形体（如人、马等）已臻完善，光、影的立体造型术已经被掌握，高光甚至是反光的效果在研究之中，感情的表达也在探索中，在透视法方面也做了一些初步的探索。

在一幅罗马时期的马赛克绘画上，我们可以看到公元前4世纪画家们成就的一个梗概，这幅马赛克是一件仿制品，原画可能是公元前3世纪初制作的（图81）。所谓“马赛克”，是一些彩色的小石子拼在一起形成一个图案，或者看起来像是一幅画。公元前3世纪期间，希腊人制作马赛克的技艺已经成熟了，现在这幅马赛克是公元前1世纪为一个庞贝的顾客制作的，当时的马赛克艺术家已经能够使用非常小的石子和相当多的色彩，因此可以仿制看起来极为精致和细腻的绘画。这个作品的情况就是这样，它的名字叫《亚历山大马赛克》。画面上歌颂亚历山大大帝战胜波斯国王大流士三世的壮举，图画表现得有声有色。

尽管画面已部分受损，但仍可看到混战中的生动场面，同时，历史事件中的主要角色也显得非常突出。

亚历山大生气盎然地从左方冲上来，他不带头盔，头发随风飘扬，头部侧影清楚地显现在天空背景上，手中长矛穿透了大流士一个忠诚臣仆的身子；长矛刺过的时候，这个人刚从跌倒的马背上爬下来。他右面，另一个波斯贵族跌下马，正拽紧他那匹倔犟战马的头；棕色战马的背部朝前，此处出色地运用了远近缩小法；马臀部发出高光，效果很好；腿部投下阴影，不过那还只是初步尝试。大流士站在战车上往后看，向那个将为他战死的随从伸出一只深情的手——这一笔表现了典型的希腊式的对敌人的尊重。大流士的头和无助地伸出的手也反映在天空的背景上，正好与亚历山大互相对应。两位国王迎面相对，比其他人物都高出一个头，然而又不让人片刻怀疑谁是胜利者。



81.亚历山大马赛克，表现亚历山大大帝和大流士三世的战斗，罗马复制品，原作品作于公元前3世纪早期，高217厘米，那不勒斯国家博物馆。

大流士的车夫在国王右边一点点，他狂怒地策马、催促其加速，而完全不顾有可能冲倒背对着我们的武士，这个武士的脸却反射在他光亮的盾牌正面。黑马拉着大流士战车，向右面狂奔：这里又看到高光的技巧和远近缩小法，使复杂的构图清楚明朗。

人们惊讶：如此精细的造型和如此分明的色彩层次竟可在相对粗糙的马赛克技巧中表现出来，用色范围有限——没有蓝色和绿色，但这可能正是原画的特点，而不是马赛克所作的理解。普林尼告诉我们：有些画师只用四种颜色：红、黄、黑、白（当然还有四色的混合体）。

虽说在这幅马赛克中，画家们到公元前4世纪末取得的辉煌成就已表现无遗，但他们的局限性也一览无余。整个场景只在一个狭窄的舞台上演出，其纵深仅由形体的远近缩小及相互重叠来表现。背景也太简单，几块石头和一棵枯树便成了衬景。

《亚历山大马赛克》确实让人赞叹不已，这位用马赛克技巧来复制原画的技师只丢失了一点点原作的效果，就为我们留传了一位艺术大师的原创作品。然而，它的震撼力却仍然赶不上与一件杰作直接相遇时所能感受到的那种。

相比之下，1977年在马其顿维尔基纳的王室陵墓里发现的绘画，就让人们大吃一惊——尽管这些画损坏得很厉害。有一幅保存得比较好，画的是冥神普路托诱拐丰谷少女珀尔塞福涅的事。女孩当时正在和玩友们采花，冥神从地下冒出来，抓住她，然后驾驶战车带走她。画面细部（图82）表现那急不可耐的冥神头发披散，抓着女孩柔嫩的身体，女孩惊恐的眼睛只有一只出现在画面上。画中笔触之洒脱有力、意趣之坚定、情感之深刻，都体现此画出自一位真正的大师之手，其才华不在鲁本斯或拉斐尔之下，而这种才华在古代流传下来的画作中是很少见到的。



82.马其顿王陵墓室画，表现普路托诱拐珀尔塞福涅，公元前4世纪下半叶，希腊维尔基纳。

希腊化时期的成就：新主题与新背景

维尔基纳王陵中的绘画让我们对公元前4世纪最伟大的希腊画家们作品的质量有了一瞥之见，但这一瞥是非常实在的。为更多地了解希腊化时期绘画的发展，我们就只能依赖文字资料和罗马复制品提供的证据了。

希腊化时期是一个希腊大扩张的时期，不仅从地理意义上说是这样，从艺术与知识方面说也是这样。

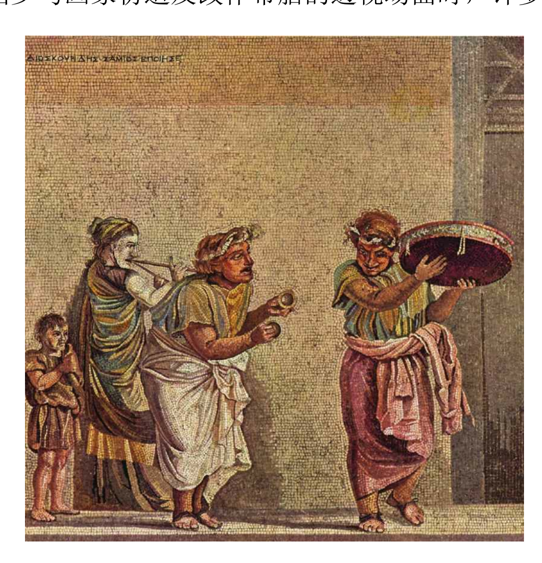
与雕塑一样，绘画不仅在技巧方面进展很大，而且主题也大为扩张。希腊化时期以前，绘画题材主要是神话，偶尔也会有英雄场景，如《亚历山大马赛克》。现在，艺术家对普通人及其日常生活和日常事务兴趣增大了，于是被认为适合作为题材的范围也随之扩大。

普林尼写道：有个叫佩拉依科斯的人把理发店、鞋匠铺、驴子、吃的东西等等画下来，赢得了“杂物画家”的称号，这些题材完全无益于道德的进步，对波利格诺托斯毫无吸引力，但到公元前3世纪时却对许多画家提出一种挑战。佩拉依科斯所钟情的这种日常生活的集萃或许可以在一幅马赛克画中看得到，那是公元前3世纪一幅绘画的仿制品（图83）。它表现的是一个普通的场面：几个行吟乐师（都脸戴面具）、一个穷小伙——他要么是乐师们的同行，要么只是看热闹。人物的造型真实可信，光线的运用几乎完美无缺。请注意对击铃鼓者投下的身影之处理是何等的准确：它投在地面上，然后爬上墙壁；再看乐师们光亮的衣衫上明亮的高光和深深的暗影！乐师的上方和身体两侧都留有很大的空间，但场景的纵深程度却依然很有限。

主题的扩展还意味着花草鸟兽与凡人神祇一样成为绘画的题材，希腊化时期的艺术家们创造了许多静物写生和动物绘画，此处仅以一例加以说明。

古代最知名的马赛克艺术家是索索斯，他生活在公元前2世纪的帕加马。他的名作之中有一幅是鸽子喝水，罗马时期一幅仿制品（恰好也是马赛克）（图84）透露着主题中宁静的气息，以及甚至对鸟类来说都是合适的尊严。但仿制品少了一样东西，这个东西在原作中尤其为人赞赏，那就是鸽子把头伸到盆中去喝水的倒影——那将会产生何等精细的效果！

大约在公元前2世纪中期，艺术家认真地注意起对空间的表现来，他们把空间当成是单独的存在，而不仅是人与物周围的空地。公元前5世纪因为要为悲剧画背景，所以对透视的兴趣已经被激起。人们说画家阿加塔尔克斯为埃斯库罗斯的戏剧（可能是重新上演）画过一个背景，用的是透视法，竟引起当时的科学家对其题材进行理论的探讨。我们推断透视法在当时只不过是偶然为之（这从公元前4世纪的陶瓶画上可以看出来），但到公元前1世纪，当罗马画家仿造及改作希腊的透视场面时，许多进展就出现了（图85）。



83.马赛克，街头乐师，罗马复制品，原作品作于公元前3世纪，高43.7厘米，那不勒斯国家博物馆。

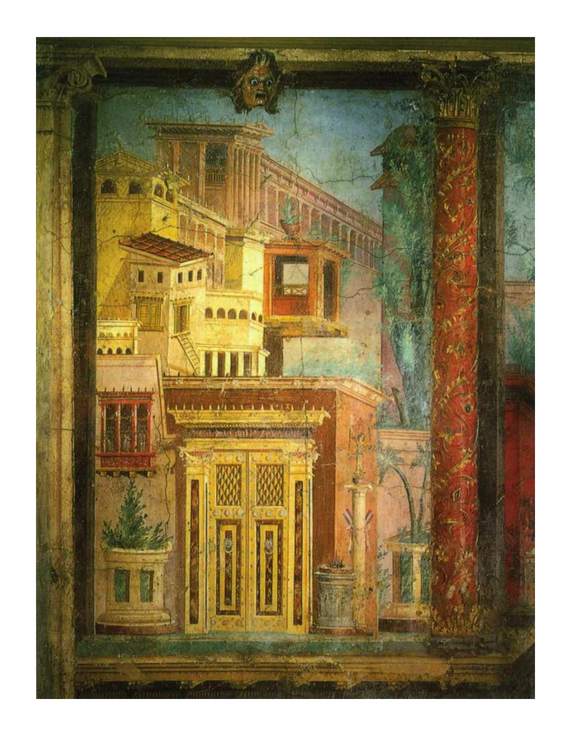


84. 马赛克，鸽子喝水，罗马复制品，原作品可能由帕加马的索索斯于公元前2世纪创作，高85厘米，罗马卡皮托利尼博物馆。

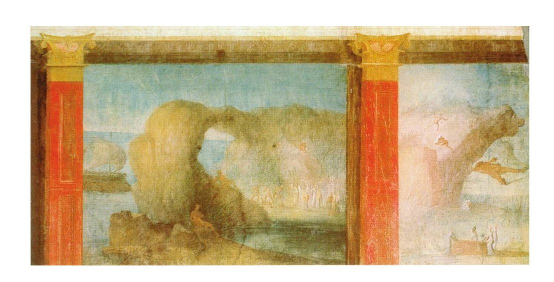
公元前1世纪的罗马热衷于画建筑物（图107），街景包括城市、宫殿、神庙等等，上面都没有人物，所以，我们可以假设它们是为舞台设计而创作的，在剧场中，演员就是这些背景所需要的人物。

庞贝附近的波斯科里亚利曾发现一幅城市风景画，它可作为一个迷人的例子（图85）。画面中，墙上有一道紧锁的门，它就是画中建筑前景上的平面。越过墙头，能看见悦目的城市场景：一个阳台向右方突出，封闭的塔楼在左面升起，二者间是两幢房子，一道梯子伸向楼上的窗户。远一些，长长的柱廊向右伸展，作者用暖红、亮黄、净白和纯蓝这些色彩巧妙地勾画光影，帮助表达纵深与距离感。然而最能表达空间的却是房屋上退缩的线条；不过，画中的透视法却没有能始终如一，每一个部分的远近缩小多少都是各自为政的，不顾及整体。这样一个破碎的透视设计表明：无论希腊人所画出的建筑物多么引人注意，他们却一直未能发展出文艺复兴时代创造的那种由一个点延伸出的透视体系。许多学者持这个意见，但也有人不同意，他们引用一些罗马建筑画，其中至少有四十条退缩线汇聚于一点，以此来论证它并不是偶然的现象。他们认为希腊人实际上已经掌握了单点透视法，而罗马人则不能总是准确地沿用这些成就。

建筑纵深可以用退缩的线条来表示，风景纵深则只能靠颜色随距离的细微变化以及最远处物体的模糊不清来表现，在所谓的《奥德赛风景组画》中，我们看到的正是这个情况（图86）。这些画是罗马人对晚期希腊化时代原作的仿制，描绘的是《奥德赛》剧中的情节，但完全不同于公元前7世纪那个陶缸上的《奥德赛》场面（图61），那个场面上除人物之外别无他物。在《奥德赛风景组画》中，人物反而被淹没在景色中了，奥德修斯的船停在画面左角，奥德修斯与几个朋友穿越那个怪异的洞，那是通往地府的入口。若干飘忽的小身影——死者——显现在怪诞的光线中迎接他们。画面前部有一个河神（比较图55和56）斜倚在他的领地旁。但主宰整个场面的则是风景自身——是岩石、洞穴、大海和天空——所有这些东西最终都是被画师的笔触控制住的。



85.波斯科里亚利壁画，一座城市，罗马复制品，希腊原画作于公元前2世纪，高244厘米，纽约大都会艺术博物馆，罗杰斯基金，1903年。



86.壁画，《奥德赛》背景系列画中的一幅：奥德修斯在阴间，罗马复制品，希腊原画作于公元前2或前1世纪，现存高度150厘米，罗马梵蒂冈博物馆。

这样，绘画和雕塑就一样有丰富的表现力，一样能充分地掌握自身的资源。希腊化时期的画家已经学会了表现空间和光线，还引进了新的主题。现在，无论什么都可以作画了——静物、风景、肖像和世风——所有的一切，从崇高的寓言到家常的琐事，都可以入画。希腊人传到罗马人手中的，正是这样广阔的题材和熟练的技巧。

6　建筑及设计

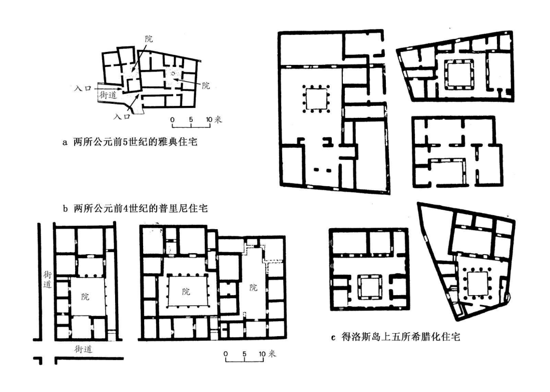
若考察一下三种建筑形式：住宅、剧院和圣堂，就能够掌握希腊化时期建筑发展的几个重要趋势了。

住宅：私生活中的新奢侈

希腊化时期，人们隶属庞大的王国，被远方的君主所统治，不再与周围的群体直接认同，而开始感到孤独无援。他们变得以自己为中心了，从群体中抽出身来，转向个体，在感情与经济方面都是这样。他们愈加考虑自己的私生活，希望让周围的冷漠世界变得有一点意思、有一点可爱。他们开始建筑更讲究、更舒适的房屋；统治者出于同样的孤独感，就开始修筑宫殿。

公元前5世纪雅典的住房是非常简陋的（图87a），它通常是两层建筑，用未烧焙的砖建成，有低矮的石基。入口一般沿一道墙而开，通向中心院落，有时可能拐个弯。中心院落很简单，目的是给它所通向的房间作采光和通风之用。沿街会筑起一道墙，上面只开很小的窗户，它高出街面很多，能保证私人的隐秘性。

到公元前4世纪，这种陋室只要有可能就被改造了。当时有一个演说家注意到贫富之间出现的差异，他抱怨过去的美好时光已经不存在了，那时候，唯有公共建筑物才会引起人们的注意，因为只有公共建筑物才是辉煌而壮观的。



87. 公元前5—前2世纪希腊住宅平面图。

在普里尼城（小亚细亚西岸一座城市），公元前4世纪建造的房屋已呈方形，而不是不规则形（图87b），并且被很好地嵌放在刚刚规划出来的长方形街区里。房间多数仍面向一个内院，但这时院子已经变得堂皇了，有时一边有排柱，甚至四边都可能有排柱（即内围廊）。

到希腊化时期（图87c），多数住宅的院子都用华美的内回廊装点起来了，许多墙壁有装潢，模仿大理石镶嵌，地上则铺着漂亮的马赛克——这正是索索斯的时代（图84）。请注意在希腊化时期，得洛斯的住宅设计何其多样化（图87c），其房间的排列、大小与相互关系，甚至入口的走向，都体现着个性化，而风格自由和缺乏整齐划一，却恰恰是希腊人的特点。

剧场：以演员为主体

对个人的关心衍生出宽阔诱人的内回廊式住宅，这一点也在剧场的发展中表现出来。像在生活中一样，戏剧也日益强调个人而不是群体。就戏剧而言，意味着突出演员，而不是合唱队。

希腊人演戏是为狄奥尼索斯神举行庆祝活动的一部分，在早期戏剧中，单个演员的作用很有限，多数情节都是由合唱队唱出来的。在公元前5世纪期间，演员变得越来越重要。到阿里斯托芬现存的最后一部喜

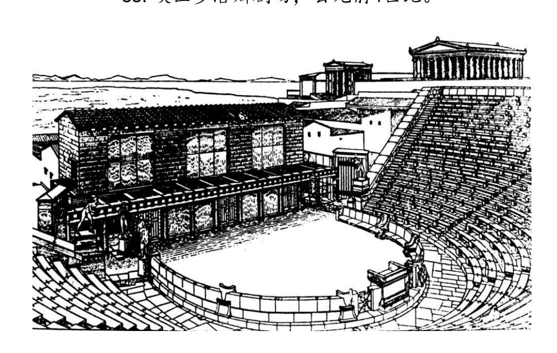
剧写作的年代，即公元前4世纪第一个二十五年（前388年），合唱队已经不见了；而舞台与剧场建筑方面的变化则花了一些时间才跟上去。

公元前5—前4世纪，剧场建筑的重点是“舞台”，那是一个环形舞场，合唱队在此表演，并与演员互动。“观众席”（theatron）挖在一个山坡上，级级向上，绕舞池而成为看台，当时只是某种自然的观众席，后来才被赋予一种建筑的形式。

建于公元前4世纪的埃匹多洛斯剧场是个漂亮的剧场（图88），能让我们了解一个古代剧院是什么样子的。我们可以看到三个组成部分：中间是一个圆形舞池，一边是舞台建筑物，另一边是看台，包括一层一层的座位，环抱着一个半圆形的场地。



88. 埃匹多洛斯剧场，公元前4世纪。



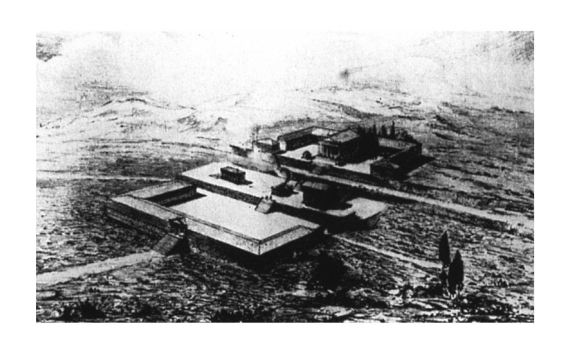
89. 复原草图，公元前2世纪修整的普里尼剧场。

从看台座位上可以看到壮丽的乡村风光，由于希腊戏剧总是在白天上演，因此对剧作家来说挑战相当大，他们必须把剧本写得扣人心弦，以防止观众的注意力溜到风景上去。

当演员变得越来越重要而合唱队渐渐淡出时，剧场就经过重新设计以便能更适合新的演出风格。在公元前5—前4世纪的剧场里，后台建筑成了堆放布景道具的场所，建筑物前面可能会有一道前排平房即“布景间”，舞台布景就靠在上面。如果剧情需要，布景间屋顶有时可用来让神明现身；其他情况下戏剧就在舞池内上演。

普里尼城的剧场在公元前2世纪经过改造（图89），使演员可以单独出现，也可以升往高处，从而适合他们的突出地位。为做到这一点，布景间的房顶也变成了舞台，而房顶舞台后面的建筑物墙上则开了几个大口子，舞台布景与后台幕布可以放在口子里。画出来的布景能造成一种空间的幻觉，这种幻觉可从受布景启发而创作的罗马绘画中看出来（图85）。舞池和它后面的幕布的作用由此而降低了，演员上升到一个更高的舞台，这就更接近于现代剧场的做法。

当布景间的房顶也变成舞台时，布景间本身就向前移动，而缩小了舞池，使之不再是完整的圆（图89）。结果，剧场不再是由三个完全独立的部分组成了，它显得更有整体感：看台连着舞池，舞池连接背景建筑，而这样一种趋势到罗马人那里就更加发展起来了（图122、123和130）。



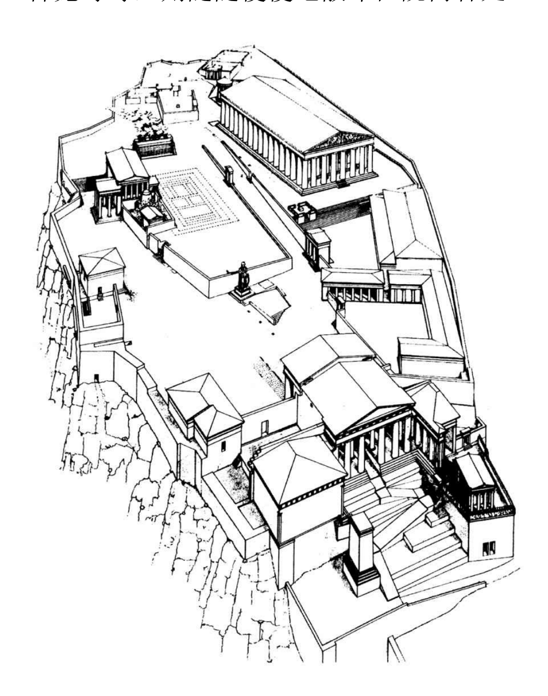
90. 复原草图，科斯岛上的阿斯克勒庇俄斯神庙，建于公元前4—前2世纪。

神庙：整合建筑群

随着剧院设计的发展，建筑师对维护每一个组成部分的独立性兴趣渐减，而对将各部分组合起来的兴趣渐增。同样，设计建筑群的建筑师也企图整合空间，使建筑物相互发生关联。举一个例子可以清楚地表达这种原则，而该原则除适合于神庙，也适合于城市的规划和市中心建筑。

科斯岛上有一座供奉医神阿斯克勒庇俄斯的神庙，它花了两个世纪才建成（大约在公元前360—前160年之间）。神庙分三个层次，但整个建筑群却浑然一体（图90）。上层和底层“U”字形的有柱回廊把各个部分连接在一起，中层梯级则造成了整体一致、步步升高的感觉。

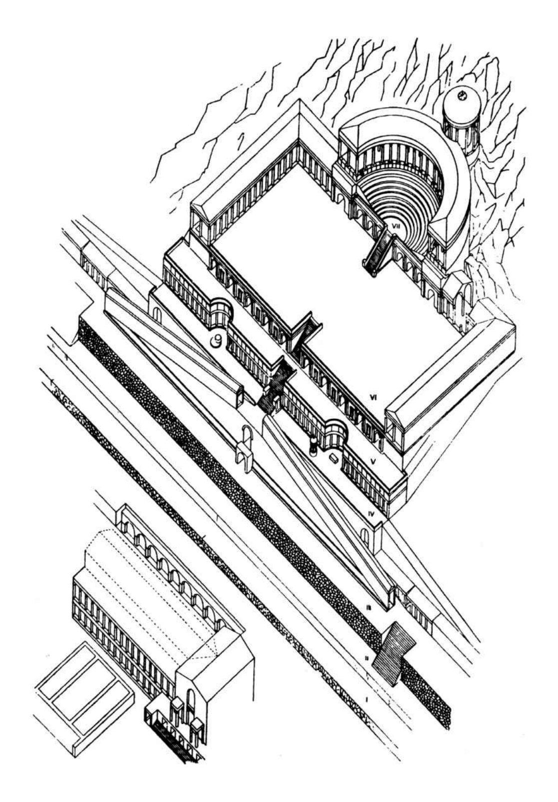
雅典卫城中的庙宇和神龛给人的印象却全然不同（图91），整个卫城在半个世纪内建成（公元前448—前406年），但每一个建筑物似乎都是单独设计的，没人费事把它们放在一个整体的空间中去考虑。请看草图：卫城门廊是一大片建筑群，这是通向卫城及其附属建筑物的入口处，它的走向和右上方的帕特农神庙相一致，但两者之间并没有轴线把它们连接起来。从门廊走进去，人们不是在正面看见神庙，而是从一个角上看见它。卫城的另一边（草图的左面）是小巧玲珑的厄瑞克透斯神庙，与帕特农的蔚然大观恰成对照。其他较小的建筑物及祭坛、神龛等等，则随随便便地散布在院内各处。



91. 复原草图，雅典卫城，表现公元前5世纪主要建筑物的布局。

虽然科斯岛的阿斯克勒庇俄斯神庙（图90）给人以整体一致的印象，但其各部分仍有许多是自成一体，其对称布局看似存在实则并非如此。比如，请看中层平台上的祭坛，看它是怎样和一个小神庙彼此“平

衡”的。各组成部分在设计与布局时已受到一种强行规划意识的控制了，而雅典卫城所欠缺的正是这一点（图91）。但要达到罗马建筑师在公元前1世纪对普里内斯特一整座山坡所作的精彩规划（图92），还是有很大一段距离的。



92. 复原草图，罗马普里内斯特福耳图娜女神庙，公元前1世纪。

普里内斯特的排列严格遵照对称原则：循坡直上的中轴线让人们举眼上视、直望建筑群的中心部位。第四层平台上的两个小型半圆与神庙顶上剧场状的巨大半圆相呼应；中轴严格的对称，再加上特别巧妙地使用弧形与长方形，就造成凌霄直上的感觉。与这种精彩的罗马式规训相比较，科斯岛神庙就保留着独立与自由的气息，而这些就是希腊艺术的特点。

第三编　罗马世界：接受并改造希腊遗产

7　罗马雕塑与浮雕

罗马帝国的兴起

本书已多次提到罗马人，他们对希腊艺术崇拜有加，定制了许多雕塑与绘画的复制件，其中有许多是我们了解伟大的希腊原作的唯一来源（图20、25、31和32；图72、74、75和77；图81、83—86；图104和105）。

公元前8世纪罗马建城时规模很小，到公元前4世纪，罗马已建立共和国，并开始大踏步成长，最终成为一个帝国的首都。

公元前3世纪，罗马人在南意大利和西西里最初遇到希腊人，希腊在该地早就建有殖民地。由于希腊化世界各国王公像他们古代的城邦一样总是在相互打仗，他们就开始招请罗马人，要他们来助自己一臂之力，这很快就抵消了罗马人对希腊人的敬佩之心。罗马的军事组织比希腊好，政治效率也更高，当罗马人对争吵不休的希腊人感到不耐烦时，他们就逐一地征服了希腊世界诸王国。最后陷落的是埃及，公元前31年奥古斯都征服了它。但同时共和国也消失了，只留下几个传统上的形式。奥古斯都击败他所有的对手成为皇帝，而罗马共和国也变成罗马帝国，虽然奥古斯都在公元前27年说共和国已经恢复了。

庞大的帝国兴盛了足足两个多世纪，它支配着各地，也带来和平与富裕，但在公元3世纪的艰难岁月里它衰落了。公元284年，戴克里先皇帝将帝国明智地分为四部分，从而阻止了帝国的衰落；公元330年，君士坦丁皇帝将宫廷驻地迁往君士坦丁，罗马的辉煌时日过去了。

罗马人在政治与军事方面君临希腊，在艺术与文化方面却甘拜下风。罗马诗人贺拉斯简单地说：“被征服的希腊征服了它的粗鲁的征服者。”

罗马人不仅对希腊艺术趋之若鹜，也对希腊的诗歌、修辞学和哲学喜爱不已。对那些希腊的智者和匠人而言——对那些教师、学者、思想家、雕塑家和画家来说，罗马人是巨大的福源，因为正是热情的罗马人给他们带来了工作机会。

罗马帝国时期（公元前31年—公元330年）有大量雕塑品制作出来，其中多数是希腊雕像的复制品。这让帝国范围内成百上千熟悉雕塑材料并知道如何制作的能工巧匠们有事可做；而如果罗马人偶尔让他们搞一些自己的创作，他们也是训练有素且能够这样做的。

人物塑像：具体的人

罗马的气质和传统与希腊大不相同，希腊人喜欢抽象和普遍性的思想与艺术，罗马人则脚踏实地、勤于动手，喜欢确凿而有特征的思想艺术。

希腊人像几乎全是知名男女，比如有名的诗人、运动员、哲学家、统治者、演说家等等。雕像上往往附带一些典型的标记，以帮助说明他们在哪方面获得声望。罗马塑像则可以塑造任何人，只要他有财力、有家族的联系与声誉、让他能够花钱定制一座雕像。罗马人想要的是被雕塑者惟妙惟肖的肖像，但在希腊艺术影响下，为罗马人塑像的艺术家则常对作品作艺术加工，使其比原型显得更美、更有权势，但同时又不会牺牲人物的特征，这种特征在罗马人那里是被高度珍视的。

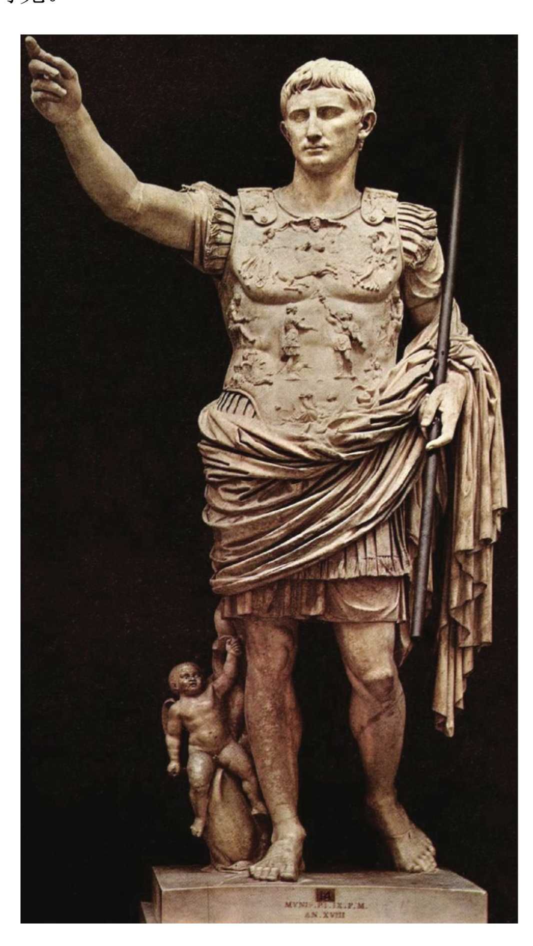
罗马的首位皇帝奥古斯都（公元前31年—公元14年在位）有一座雕像，从这座雕像中可以看出：那位

为罗马订购人制作这座雕像的希腊雕塑家，如何达到了二者间的协调（图93）。

波力克莱塔的《持矛者》（图25）达到了古典雕塑的完美境界，罗马人对它的精致造型及由此而形成的沉稳、尊威的气氛非常欣赏，于是就把这座雕像挑选出来作为奥古斯都雕像的基本构架，以图向臣民们转达对其权威的敬重，以及对其恩惠与控制力的赞扬。但希腊那个雕像不可以原封不动地用作范本，因为其中有几个地方背离了罗马的趣味。

首先，持矛者是一个理想的形象，有可能代表荷马时代的英雄阿喀琉斯，但肯定不是一个真实的人。这一点需要改变。同样，持矛者头部须改动，以捕捉奥古斯都的真实特征，但又要使其足够优美，以反映持矛者的形象纯洁。

其次，持矛者是裸体像，这对于一尊希腊的英雄塑像当然是再自然不过，并且对表现和谐的对立平衡至关重要。但对一个罗马人，特别是像奥古斯都那样摆出一副守护古老威严和得体传统的姿势的罗马人来说，就不那么合适了。于是雕塑家就让他的帝王主体穿上铠甲，甚至披上斗篷。铠甲合身已极，因此既保留尊严，又使胴体的塑造清晰可见。



93.普里玛波尔塔的奥古斯都像，约作于公元前19年，高204厘米，罗马梵蒂冈博物馆。

第三，持矛者缺少聚焦点、没有方向，而对一位罗马皇帝来说，如此梦游般地彷徨似乎又不对劲。相反，他应该对其臣民说话，并君临于来看这座雕像的参观者。只需要对持矛者的身姿作小小的修改就能做到这一点：头部微抬、略转，向前向外作凝视状；再举起右臂，似乎在发号施令。这样，由眼神和手势，奥古斯都好像用其人格的力量控制了他前方的空间。

如同其他罗马雕像那样，塑像倚墙而立，所以重心完全集中在正面。两个侧面就不如持矛者那样考虑周到了，背部甚至没有完工。也许正因为这个原因，那位高明的雕塑家才不在乎破坏波力克莱塔的对立平衡，而将抬起的肩膀放在抬起的臀部的同一边。无论如何，体态平衡在某种程度上已被铠甲与斗篷冲淡了，并且从正面观察，手臂举起的弧线与另一侧放松的腿部的弧线彼此呼应。古典塑像内在的平衡与自制

的节律不见了；但一个新的节律，捕捉了帝王主体之威严的节律，却被创造出来。

这样，持矛者变成了奥古斯都，古典结构被罗马化了。波力克莱塔的创造被保留下许多，足以使造型具有一种自在、尊贵及势不可当的气氛；同时，修改的部分又将作品改造得符合首位罗马皇帝的形象。二者间的协调极为出色，典型地体现了罗马艺术的成就。

罗马的塑像，希腊的造型

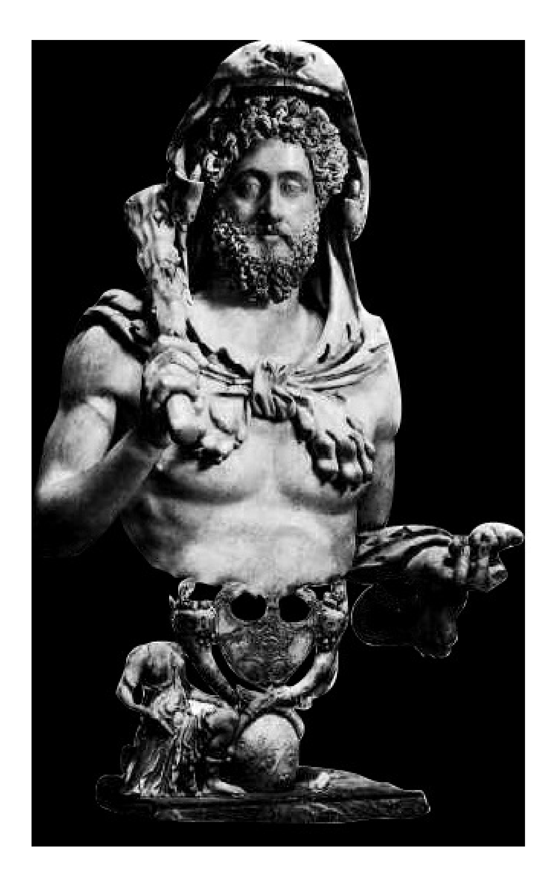
后来的皇帝提图斯（公元79—81年在位）的塑像（图94），看起来更体现罗马的特征。作品中的提图斯身穿传统的罗马长袍，这是一种多少呈椭圆形的罩衫，下垂时有多层厚重的皱褶，包裹于雕像之上时需要有高超的技巧。人物的个性特征被表现出来了：并没有用理想的希腊美来冲淡皇帝的粗鲁特点，而据传说：提图斯是人间的骄子，其美貌广受人们的称誉——这真让我们感到吃惊！



94.提图斯像，约公元80年，高196厘米，罗马梵蒂冈博物馆。



95.萨宾娜像（皇帝哈德良的妻子），被塑造成维纳斯的样子，约公元130年，高180厘米，奥斯蒂亚，奥斯蒂亚市立博物馆。



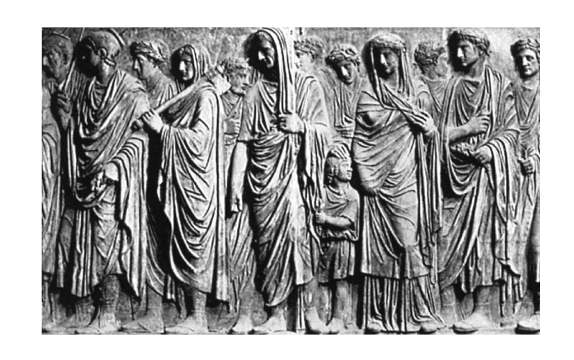
96. 康茂德像，被塑造成赫拉克勒斯的样子，公元175—200年之间，高141厘米，罗马国家音乐学院博物馆。

但从古典希腊艺术那里学来的东西仍旧未被忘怀：用衣饰皱褶的下垂来表现人物身段的技巧，是公元前5世纪的希腊雕塑师创造的（比较图32、54和98），但将其用于皇帝的塑像，则是罗马的贡献。

另一个例子也说明希腊的理念与形式被保留下来了，这个例子是皇帝哈德良（公元117—138年在位）的妻子萨宾娜塑像（图95）。塑像的体态完全抄袭公元前5世纪著名的“母性的维纳斯”（图32），但罗马人的羞涩让雕塑家遮掩了她左边的乳房。雕像把萨宾娜的头安放到古典维纳斯的身体上，这本身是一个隐喻，因为在罗马传说中，女神维纳斯据说是罗马人祖先埃涅阿斯的母亲。萨宾娜像因此暗示：她对当时的罗马民众具有母亲的身份，正如维纳斯在神话中的情形一样。

皇帝康茂德（公元180—192年在位）招人讨厌，在他那尊雕刻精致的塑像上，也能找到隐喻的成分（图96）。康茂德包在赫拉克勒斯的狮皮中（赫拉克勒斯是海格立斯的拉丁文拼法），他一手拿着海格立斯的棍棒，一手拿着永生的苹果（比较图49奥林匹亚神庙的阿特拉斯排档板）。亚历山大大帝曾被画成海格立斯的形象，并声称海格立斯是自己的始祖，有些希腊化时期的国王也依此葫芦画瓢；而五百年之后，有一个罗马皇帝居然也会这么做！

康茂德平滑的皮肤表层被打磨得发光，与头发、胡须上丰富的光影交替形成对比。皇帝带着厚厚的头盖，修饰得干干净净，摆着一副无可抗拒的优越气势，从他那海格立斯的装饰盔下放眼远视。这个残暴的君主滑稽地扮演英雄的角色，他曾把罗马城的无腿居民聚拢到一起，给他们的残肢装上蟒形器物，然后让他们互相扔海绵而不是石头，接着就用棍棒将他们无情地打死，他说自己是海格立斯，正在惩罚吵吵闹闹的巨人们。他这尊像塑造得极为出色：在维持了皇帝的官方尊严的同时，还是设法把占据这个高位的邪恶的虐待狂的秉性暗示了出来。



97.和平祭坛上的队列游行局部，公元前13—前9年，高155厘米，罗马。



98.帕特农神庙中楣局部，公元前442—前438年，高106厘米，巴黎卢浮宫。

历史题材浮雕：具体的事

在罗马人物塑像上体现的特性刻画，也可在罗马的浮雕上看到。这方面的典型范例是历史浮雕，它们是刻在纪念碑上（祭坛、拱门、圆柱等等）作装饰之用的，用以纪念某些特殊的事件。希腊建筑物上的雕刻往往表现永恒的神话（见第2章），即便是帕特农神庙上的中楣部分，就其自身而言应该是纪念性的，仍没有明确表现具体的人和具体的事；然而对罗马人来说，具体的人和具体的事则是必不可少且富有意义的。

奥古斯都（公元前31年—公元14年在位）建立的和平祭坛体现了罗马人的这种态度。该作品是奥古斯都时期的典型作品（参见“普里玛波尔塔的奥古斯都像”，图93），它借用希腊的样板，使其对象既有尊严又显优雅，但仍让罗马的思想占据主导。



99.胜利游行：抢劫耶路撒冷，罗马，提图斯凯旋门，约公元81年，高200厘米。

祭坛通身装饰浮雕，其中有一些是游行队列（图97），让人不由得想起帕特农神庙的中楣装饰（图98）。浮雕里，衣褶上漂亮的光线、衣饰下清楚的体形、行进中精彩的节奏感——这些都是从帕特农神庙的中楣那里学来的。但在帕特农神庙的队列中人物不可辨认（参见图53中几个保存完好的头像），准确的时间也不可知；而和平祭坛却雕刻了可知的人物，游行的日期也确切可知（是公元前13年7月4日，雕刻则在四年之后完成）。

雕刻强调了特定的事件和特定的参加者——事件是祭坛的落成礼，参加者也有案可查，队列前面祭司们头上戴有带尖钉的小帽，其后有一个裹头巾的男人，扛着宰杀祭品的斧头；再随后是高个子的将军阿古

利巴，一个胆小的孩子靠在他的长袍上——这些都和古代非专指的刻画有很大的不同。

提图斯凯旋门上的装饰（图99）与提图斯塑像（图94）相类似，对古典作品的依赖性不像奥古斯都时代那么大。有一块画板特别生动，刻的是提图斯的军士扛着从耶路撒冷抢来的战利品。罗马雕塑与浮雕和希腊时期一样通常是上色的，因此表现从圣殿掳掠的金器的那些部分，应该是镀金的。设想：当军士的战袍仍光彩夺目，金色的烛台闪闪发光、辉映在涂成深蓝色的天空上时，这个队列应该是何等地真实可信！人物头顶上留有大量未雕刻的空间，从而造成一个印象，即相比于和平祭坛队列中人物多数都头部顶住中楣边框的情况（图97），他们身处于一个更自然的环境中，有更广阔的活动自由。



100.蛮族进攻罗马人，罗马，图拉真庆功柱，公元113年，中楣高约100厘米。

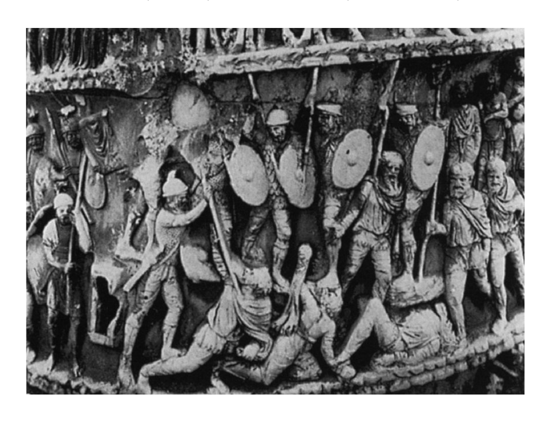
为纪念皇帝图拉真（公元98—117年在位）战胜达西亚人而立的巨大庆功柱上（图100），作装饰用的精彩浅浮雕采用了另一种创作法。这儿出现的是另一种现实主义，不是提图斯凯旋门上生动可见的现实主义，而是一种文献性的、图解式的现实主义，想象中的现实取代了一眼可见的现实。

罗马人据守坚固的营寨，正在击退达西亚蛮族的进犯（图100）。达西亚人轻装上阵，携带弓箭和投石器，从前边和右边两方面威胁着罗马营寨。营寨中的罗马人戴着头盔，从城墙上向围攻者投掷飞弹。虽说画面明白无误，但整个场景却没有视觉的逻辑性：达西亚人的平面直接对着观众的眼睛，罗马营寨和营寨守护者则处在从上面看下来的位置上，但罗马人自己又是在眼睛的直视平面上；寨墙矮得可笑，这样艺术家就将场面聚焦于人们感兴趣的交战双方身上。假如艺术家把一切都按正确的比例表现出来，他就只能将大部分空间留给枯燥、广延的寨墙了，从而把人物表现得特别小。

图拉真庆功柱的浅浮雕采用的是想象法（它与视觉法相对），这种方法使艺术家可以用某种图解的手段表现复杂的行动，与我们看到的希腊艺术似乎有很大的不同，因为希腊艺术坚持视觉的逻辑性和表现手法相一致。但即便在图拉真庆功柱卓越的原创性雕刻中，我们仍可看见罗马人对希腊艺术的声誉和威望赞赏有加：在庆功柱上，组成达西亚战争的两次战役之间有一个间隙期，这是用胜利女神的形象来表达的（图101），她正在把图拉真的胜利刻写到一面盾牌上。对于她，我们感到面熟吗？她不是别人，她正是备受喜爱的“卡普亚的阿佛洛狄忒”（图74）——该穿衣的部分穿上了衣服，然后安上一庆功柱，公元180—对翅膀。



101.胜利女神在盾牌上书写，罗马，图拉真庆功柱，公元113年，中楣高约100厘米。



102.灭杀蛮族人，罗马，马可·奥勒留庆功柱，公元180—193年，中楣高约130厘米。

1图拉真的庆功柱装饰了浅浮雕，还不到一个世纪之后，又一座庆功柱装饰浅浮雕，用以纪念马可·奥勒留（公元161—180年在位）。建造工程在他的儿子康茂德统治期间一直在进行（公元180—191年在位），与康茂德塑像（图96）一样，这根柱子上的雕刻含意深沉，但同时，与图拉真庆功柱上的雕刻相比，在风格上又更加感情冲动、更富有表现力。

这是一块典型的浮雕，表现的是屠杀蛮族人（图102）。浮雕上部是手持武器、咄咄逼人的罗马人，他们无情地从上往下刺杀毫无武装的敌人——蛮族人；蛮族人或倒地或已死，无助求饶，双方形成尖锐而残酷的对比。中间稍偏右一点有一个人丢下武器、恐惧地叫喊，这个人捕捉到了画面的气氛。

浮雕的刀法相比图拉真庆功柱（图100和101）要深得多，造型不精致，构图也不够准确（见左面那个罗马人，其身体和两腿都太长、不自然），刻画很有表现力，却缺乏康茂德塑像（图96）所具备的那种平滑的技巧。当时帝国正经受动荡，这在人民以及塑造圆柱的雕刻师心中留下了印象。这个作品预告了公元3世纪多数作品的一个特点，即风格的败坏和技艺的下降（人物塑像除外）。

私人浮雕：石棺雕

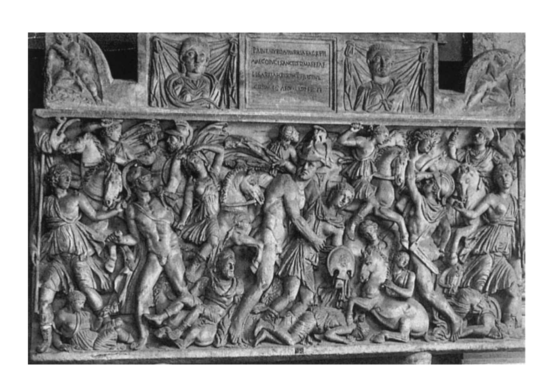
公元3世纪第一个二十五年之后，国家就很少制作官方的雕刻了，政府缠身于其他事务，顾不上树立纪念碑。公元235—284年间，大约有二十六个皇帝在位，他们总是受篡权者的威胁，其中只有一个人是寿终正寝。内战肆虐着帝国，蛮族则敲打帝国的疆界。

许多人希望以后的日子会好过一点，有财力的人则精心准备雕绘的棺材（雕石棺），供死后盛放尸体之用。石棺葬的风尚大约在2世纪中期兴起，到3世纪的艰难时期则蔚然成风，石棺雕和人物塑像几乎是那时仅剩的雕塑作品。

石棺雕有几种不同的装饰方式，有时用浮雕表现希腊神话，有时则表现罗马的战争，还有时表现死者生时典型的事件；再不然就用四季的象征作点缀，及酒神的狂欢和青翠飘摇的花簇。

石棺雕很少有杰作，但在艺术史上却很有地位，因为其中不少从古典时代保留至今，或是在文艺复兴时期重见天日；它们被过分地推崇着，成为艺术家灵感的一个重要来源。

文艺复兴时期人们对一具石棺雕极其赞赏（图103），那是3世纪中期的一个作品，正面雕刻着阿喀琉斯和彭特西里娅的故事。彭特西里娅是亚马逊人的女王，亚马逊人是神话中一群女战士。根据传说，亚马逊人与特洛伊人结盟，希腊进攻特洛伊时，亚马逊人与之并肩作战。阿喀琉斯是希腊人的主将，他与亚马逊女王单打对战，最后杀死了她。但胜利却毫无欢喜可言，因为女王死后，阿喀琉斯发现自己已经爱上了她。



103. 石棺雕，表现的是阿喀琉斯和彭特西里娅，3世纪中叶，高117厘米，罗马梵蒂冈博物馆。

棺雕上阿喀琉斯占据中间的显著位置，抱着失去生命的彭特西里娅。在他们周围战斗仍在持续，男女战士和马匹布满棺雕的整个画面，有些人物很小，另一些几乎和阿喀琉斯一样大。左右两边各有一个大型的亚马逊人在逃跑，但回过头来往后张望。这两个人物互相对应，其形式上的对称和混乱的战斗场面适成反差，但恰恰为我们提供了这幅画设计原则的线索：其本意仅在于装饰。雕刻家认为故事的主要情节已经由中心人物表达了，其他人物只是用来填满空间，所以视情况的需要而放大或缩小，目的是让整块画板形成水纹般的表面，出现光和影的交叉。他既不想编织一个看起来真实的场面，又不想讲述一个让人信服的故事，艺术家追求的只是一种装饰的款式，其美学的目标，与一千年前一个希腊画师在花瓶上所作的几何图案（图59）并没有太大的差距。

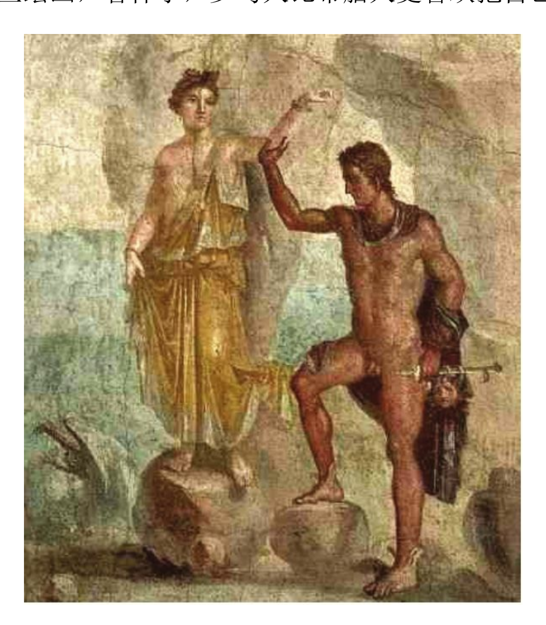
总之，罗马雕塑受希腊影响很深，罗马人自己的贡献只是想表现具体的人物和具体的事件，这些是罗马人的要求，由此出发才创造出新的塑像、制作了文献性的纪念碑浮雕。但从公元2世纪末叶开始，表现手段和装饰方面的考虑让罗马人背离了理性与严谨，而这些却一直是希腊雕塑的组成部分。

8　罗马绘画

罗马绘画中的希腊灵感

罗马人崇拜希腊绘画，正如他们崇拜希腊雕塑；罗马人雇用艺术家，鼓励他们仿制特别著名或受人喜爱的希腊作品（图104和105）。于是一个个单个的人物，一组组群体的人物，或整块的画板，被仿制、被临摹、被糟蹋或被美化，完全取决于制作者的能力大小，及出资人的要求高低。

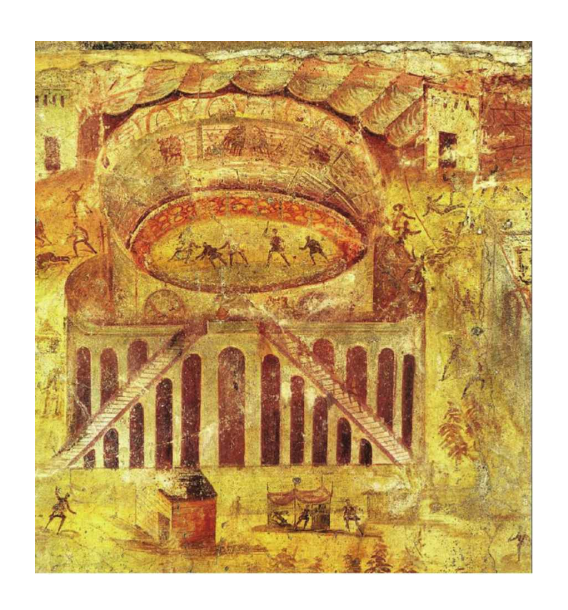
希腊绘画多数佚失了，罗马绘画却有许多保存下来，它们之中多数是庞贝和赫库兰尼姆的壁画，绘于私宅或公共建筑物的墙上，公元79年维苏威火山爆发，把这两个虽地处外省却爱好时尚的城市掩埋了。在罗马城及其他地方也发现过一些绘画，看样子，罗马人比希腊人更喜欢把自己的墙壁涂上绘画。



104. 罗马壁画，希腊原画的复制品，表现珀耳修斯救出安德洛墨达，公元1世纪，高122厘米，那不勒斯国家博物馆。



105. 罗马壁画，与图104为同一幅原画的复制品，表现珀耳修斯救出安德洛墨达，公元1世纪，高38厘米，那不勒斯国家博物馆。



106.罗马壁画，出于庞贝城，表现公元59年竞技场内外的暴动，公元50—75年之间，高170厘米，那不勒斯国家博物馆。

现存大批绘画材料给人的印象是：它们有引人之处，有些很漂亮，但总体而言是二流作品，并且是派生品。

地道的罗马画：一个例子

有些画似乎没有被无所不在的希腊影响所涵盖，其中一个例子生动地描绘了庞贝竞技场上发生的一次骚乱（图106）。这是一件真事，公元59年，庞贝居民和从附近诺塞拉城来的访客发生斗殴，事态非常严重，乃至皇帝下令将竞技场关闭十年。画的题材完全是罗马的，作画方法也是罗马的，它在视觉上不符合逻辑，但内容表达却很明白。

竞技场的椭圆形内景用一个鸟瞰视角表现，场中人物却是正面图，而且超大比例。竞技场外部用正面视角，前方大三角是阶梯的支座，梯级从竞技场外面拾级而上，翻越顶部，引向场内座席。画家将阶梯向外翻转，这样梯级就可以看见了，因此很有帮助；当然事实上，如果用竞技场外观其他部分的同一角度去看，这些梯级就看不见。于是整幅画就让我们想起图拉真庆功柱上的部分装饰图（图100）。

以希腊原件作摹本的绘画（比较图85、86、104和105），就远没有这幅外省的景象那么天真了。

罗马风景画：庞贝“四风”

罗马人非常注意布景绘画，在上面他们仿制希腊人的作品；带画的墙壁复杂地组合且常常发生变化，这就成为一个引人入胜的话题。

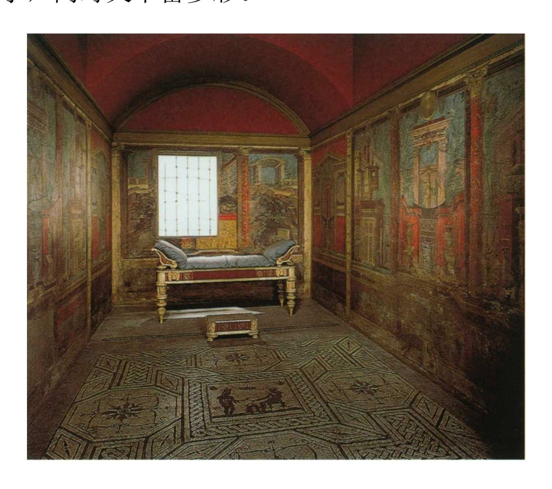
学者说庞贝的壁画有四种“风格”，第一种风格流行于公元前2世纪的地中海世界，那基本上不是什么绘画，只是在墙上抹一层石膏，涂上色，切成块，让它们看起来像是不同的大理石块。使人以为整面墙上都镶嵌着昂贵的进口大理石，据估计这大概是宫殿的装潢方式。

公元前1世纪初，有些罗马画家发现无需将石膏抹得凹凸不平就可以造成立体的印象，它们可以靠上色制造幻觉而取得同样的效果。

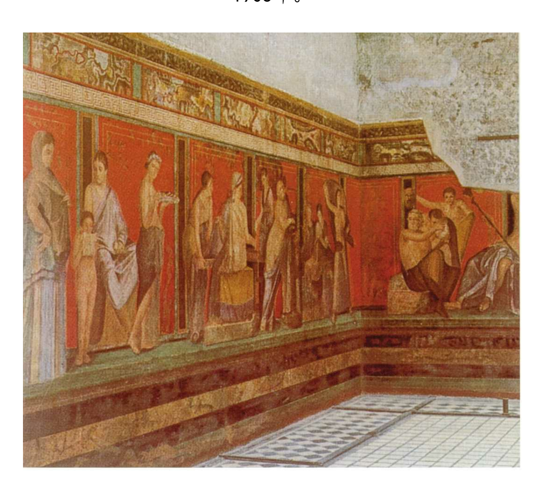
一旦幻觉的概念产生出来，风格变化就急速进行。如果说凸凹的石头可以用幻觉画成，那么为什么不可以把打开的窗子、远方的风景、人、动物、鸟、花园都画成幻觉呢？

由是就产生第二种风格，这是罗马的独创，它企图暗示：房间界限往后延伸了，或者完全被搬开。有时会在墙上画一条人行道，人在上面站着或坐着（图108）。有时画出一道柱廊，穿过柱廊可以看见远方的

景色（图107）。有时人行道上方的空间完全用幻觉打开，室内墙壁被装扮成迷人的花园。幻觉都很合理，也很真实，就好像空间被扩大了，同时又丰富多彩。



107.波斯科里亚利别墅房间，属第二种风格，罗马壁画，约作于公元前40年，房间大小436×656厘米，纽约大都会艺术博物馆，罗杰斯基金，1903年。



108.神奇别墅房间，属第二种风格，公元前1世纪中叶，（人物）高约150厘米，庞贝。

庞贝附近有一座波斯科里亚利别墅，其中一个小房间就是用第二种风格画的，景观基本上是建筑物（图107）。墙的下部，即墙裙，只用彩条简单装饰，模仿大理石平板。这部分墙壁很容易因放家具而被遮掩，或因打扫卫生而受损坏。墙裙上部画出一道窗台，仿佛有几根红色柱子立于其上。柱子间是街景，展现出一座关闭的圣堂的两边。这种景象就好像从一个小房间往外看，看见的是一个赏心悦目的空间。

房间最远的部分由高高的白色壁柱隔开，柱子一直落到地面。后墙窗台上方是一片优美的风景，而两边则好像是神龛。尽管从形式上说这幅画太对称了，但景观却完全是可以存在的，当然我们知道：大部分景致（即使不是全部）是从希腊原本临摹过来的（图85）。

有时，房间在幻觉中的延伸并没有渗透到那么远，在庞贝著名的“神奇别墅”里，墙壁底部的处理与波斯科里亚利的小房间一样，但平台上没有柱子，不引向远方的景色，在那里只有一些人物，他们在一道平坦的猩红色墙前面举行仪式，祀奉狄奥尼索斯（图108）。

这样一种符合视觉的逻辑性同时又仿真的风格，到公元前1世纪大约最后十年时开始招人厌烦，画家和主顾们都寻求新花样。第三种风格于是就创造出来了，它强调墙壁平滑而有限的本性，喜欢用精致繁华的细节，并公开否定外观的合理与逻辑性。

博斯科特雷卡斯是庞贝附近另一座别墅，属皇室成员所有，风格三在此成为迷人的范例，据说它表现着当时最时兴的优雅风尚。墙壁的一面都涂着黑色（图109），墙裙上方有一道很狭窄的平台，上面有两对

很细的柱子立在那里。靠外面的这对柱子比较坚实，撑着一个精致的三角顶，顶上好像挂着珍珠和宝石。这是一个珠宝商的建筑物，富有、稀奇又很细腻。两根内柱撑着一道中楣，看起来像是一条绣得很美的丝带。

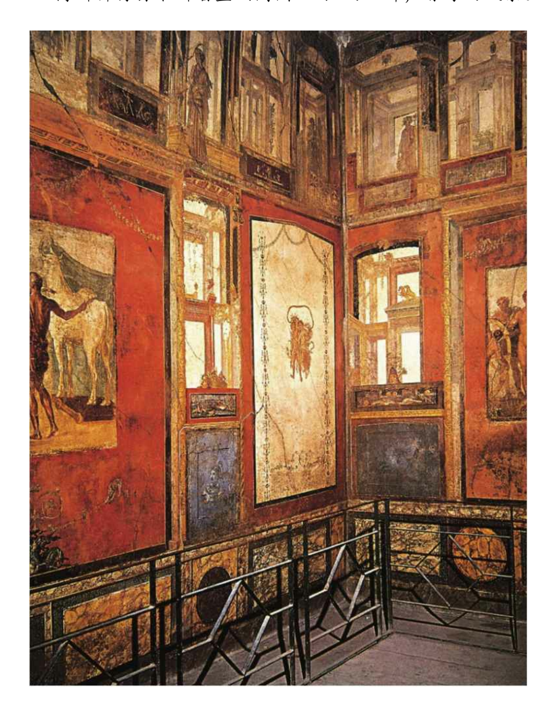
黑墙平面不体现空间，但中央有一小块风景，这块风景绝对是三维空间的（细部见图110）——它巧妙地使用了光线，造成生动的深度感；然而它又漂浮在半空，表现出很不确定的形态。墙壁的黑色背景既可以理解为光滑、无空间，又可以理解为深邃、有空间，闪烁的风景画加强了恍惚感，像开玩笑一样阻挡任何理性的分析。



109.博斯科特雷卡斯的墙壁，属第三种风格，罗马壁画，作于公元前1世纪晚期，房间大小470×540厘米（残存高度238厘米），纽约大都会艺术博物馆，罗杰斯基金，1920年。



110.博斯科特雷卡斯墙壁（同图109）的细部，漂浮的风景。



111.维提公馆房间，属第四种风格，罗马壁画，作于公元50—75年之间，庞贝（后墙全景可见图112）。

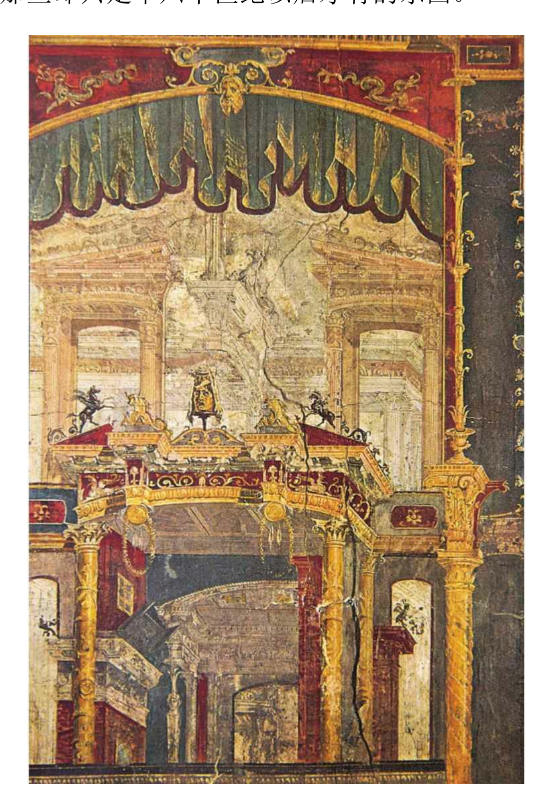


112.维提公馆房间，属第四种风格，罗马壁画，作于公元50—75年之间，庞贝（彩色细部可见图111）。

公元62年庞贝城遭地震，许多房屋需要重新装潢，多数人对第三种风格感到厌烦了，于是又想到那些能够创造出空间假象的装饰画，这些画好像可以打破他们通常很小的居室。第四种风格于是成为一种结合，把风格二的空间和风格三的优雅拼装在一起。

第四种风格的极好例子是“维提公馆”中的一间屋子（图111和112），在庞贝，屋内每面墙中央都有一个红色的方块，框住一幅方形的图画（通常是希腊绘画的仿制品）。红方块两边与上方的墙壁上似乎都有开口，从那里可以看到远方的景致。宽阔的景象好像是舞台，从而有别于风格二中那种日常的景致。两道边墙和后墙在处理方法上是一样的，但因为它们比较长，就可以再加上一块白色的平面。这块平面的作画风格属第三种，平面周边很精致，中间的白色虚无里不确定地飘浮着两个人物，而这个白色的虚无既可看作是气态的空间，又可看作是光滑的墙壁（图112）。

屋子里的绘画相当粗俗，恰好反映出庞贝绘画的总体水平：它们看起来很舒服，却十分毛糙。中心的画作很时髦，但往往缺乏感情；舞台般的景象追求的是希腊作品的摹本，以及徒有其表的效果。相比之下，另一幅作品更为精致（图113），若从透视的角度来判断，它应该是放在像“维提公馆”（图111和112）那样的墙壁的左上方高处的。在那剧场式的景观里，绘画之精细、层色之明确、手法之流畅，都使它可以和巴罗克时代的杰作媲美，而那些却只是十六个世纪以后才有的东西。



113.赫库兰尼姆的装饰画残片，属第四种风格，罗马壁画，作于公元50—75年之间，高195厘米，那不勒斯国家博物馆。

9　罗马建筑：继承与发展

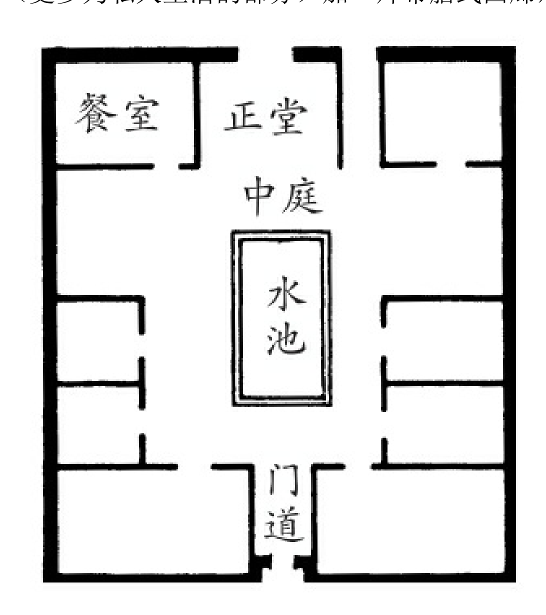
住宅和庙宇：人和神的住所

罗马人在和希腊人接触之前很久就建造住宅和庙宇了，他们在建造这些房舍方面具有悠久传统，以及强烈而坚定的信念。

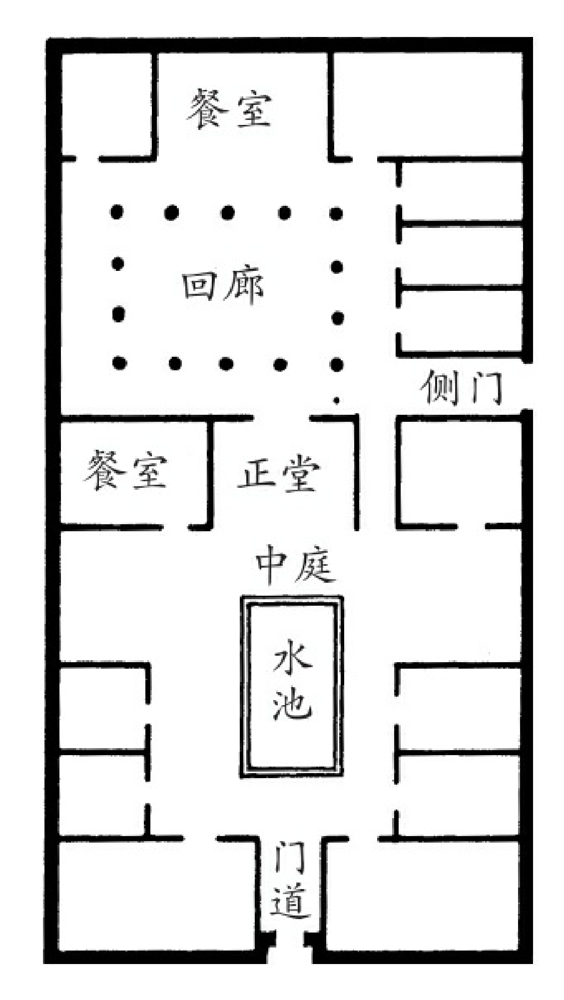
传统的罗马房屋有严格不变的规划（图114），这和希腊的住房不同。入口是一道门，门开在短短的外墙中间，这让人一进门就有强烈的中轴线之感，而在希腊的较随意的住宅里面，这个东西是没有的（图87a—c）。门道（fauces）引向中庭（atrium），这是一块中央空地，顶上开一个长方形口子，让光线和空气进来[还有雨水，雨水聚拢到一个水池（impluvium）里，水池连着一个地下的贮水塘]。和门道成直线、在中庭另一头的，就是正堂（tablinum），那是屋主所控制的主屋。其他的房间门都向中庭开，排列格式不那么严格，但基本上是对称的。

罗马人在希腊化时代与希腊人接触之后，拜倒于希腊人的优越文化之下，自然就羡慕其迷人而随心所欲的住宅，其中尤其给他们留下深刻印象的是优雅的回廊，在当时这是许多希腊人住宅中院落的特色（图87c）。

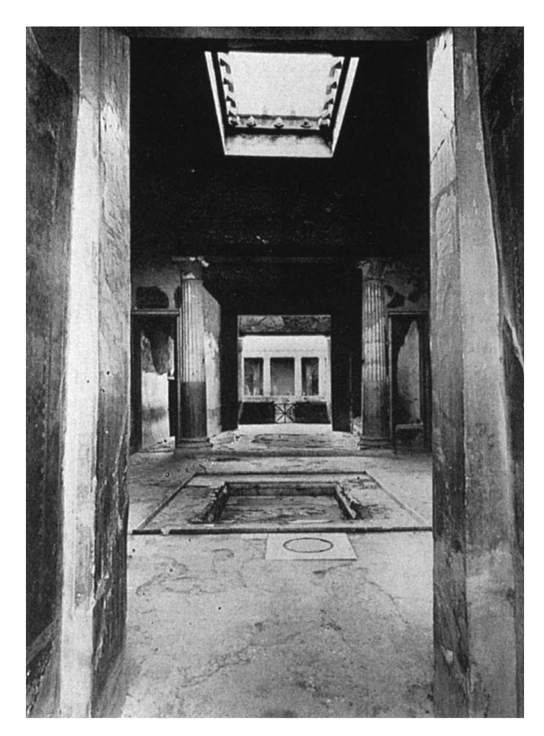
罗马人非常尊重传统，不愿改变传统的住宅式样，因为住宅在他们的社会里起重要作用。但他们希望从其仰慕的希腊住房中吸取一些特点，办法极其简单，甚至可说很机械（图115）。他们把住宅的前半部分仍旧造成传统的形式，在后面（更多为私人生活的部分）加一片希腊式回廊，周围有房间随意环绕。



114. 罗马传统带中庭的住宅平面图。



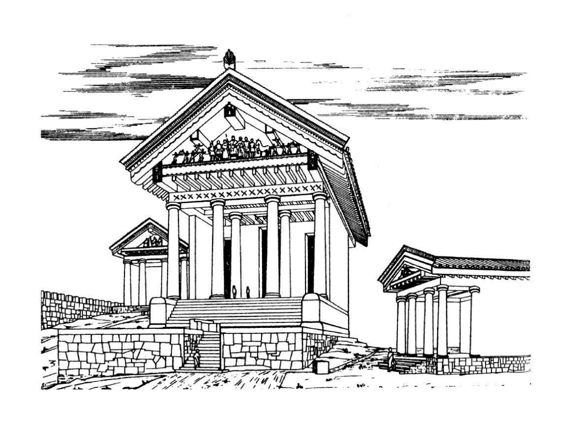
115. 罗马住宅平面图，前面有一个传统的中庭，后面加了一个回廊。



116. 庞贝的一所房子（梅南德尔住宅），从门道看过去，穿过中庭到回廊，公元前1世纪。

从图纸上看，这种新式的罗马住房似乎没有动人之处，但实际上，光影的交错——中庭明亮、正堂暗淡、后院回廊光线充足——这样一个对比造成了美丽而惊人的效果（图116）。请特别注意其中的秩序感：中轴结构至于极点，这和普里内斯特的福耳图娜女神庙（图92）体现的设计原理几乎是异曲同工。

传统也主导着罗马的庙宇。按照埃特鲁里亚人的先例，庙宇总是建立在底座上，只有从正面的梯级才可以进入（图117）。内殿与底座等宽，并一直延伸到底座背后（庙内主室叫内殿，它可以是一个房间，也可以分成三块）。底座上未被内殿覆盖的唯一部分是正前方，此处有一道深深的门廊，从梯级顶部引向内殿。因此罗马神庙无论平面图还是正视图都与希腊（图33—38）不同。

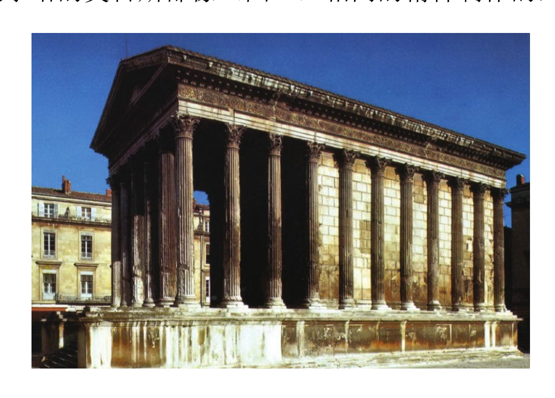


117. 复原草图，传统的埃特鲁里亚和罗马早期的神庙。

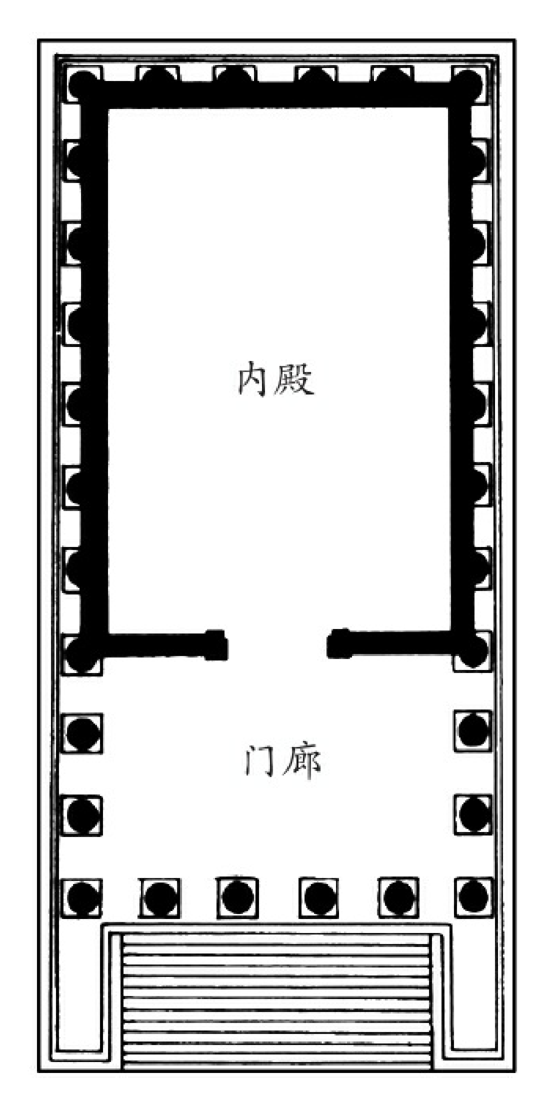
希腊的神庙一般不会垫高，它一般只由三级阶梯支撑；相比之下，罗马庙宇建在底座上，便高高地超出于每一个来访的人（图117）。希腊神庙四边看起来都差不多；罗马庙宇并非如此，它的正面有梯级引上、门廊引进，与两个侧面绝然不同——侧面显然不重要，与背面更不同——背面可以忽略不计。其实背面真的很不重要，因此它常常是倚一面墙壁而建，所以罗马庙宇可以成为一个附件（如同浮雕），而不是一个独立的建筑。

罗马人熟悉希腊之后，就开始依希腊人的路子改造他们的庙宇，但也如住宅的情况那样，他们不破坏传统的做法。于是又一次出现折中，这在建于法国南部尼姆地方的奥古斯都庙上表现得很清楚（图118）。

罗马人印象最深的是希腊神庙外部的回廊，而不是其他，于是这个漂亮的装饰品就成了他们想安放到其传统庙宇中去的东西。从图纸上看（图119），罗马庙宇的特征被保留下来，比如建于高高的底座之上，只由正面梯级可以进入，内殿前有深深的门廊、内殿横跨两侧并一直抵达背部等等。最大的发明就是让门廊的柱子延伸，绕庙宇一圈，于是看起来就像是被一道回廊环绕一样。门廊中的整圆柱子被压缩成附在墙上的半圆柱（附墙柱），被迫和内殿的外墙一起分享底座的边缘（图118）。折中一般都不完美，但这一次却很完美，它是用与普里玛波尔塔的奥古斯都像（图93）相同的精神制作的，两者属于同一个时代。



118. 方殿，一座罗马神庙，其部分回廊附于墙壁中，公元前1世纪晚期，法国尼姆。



119. 尼姆方殿的平面图。

观察希腊神庙的最好角度是一个边角（图38），因为从这里立刻可以看到神庙的几个主要维度，确信它是一个独立的建筑物。希腊圣殿的入口往往是这样开的：它让朝圣者第一眼就从这个角度去看（图91）。但这个观察点对罗马庙宇来说却不大让人满意（图117），独立的柱子突然间就变成附在墙上的柱子，内殿的墙壁把一个回廊的幻觉打破，这种突变总是让人感到心烦。

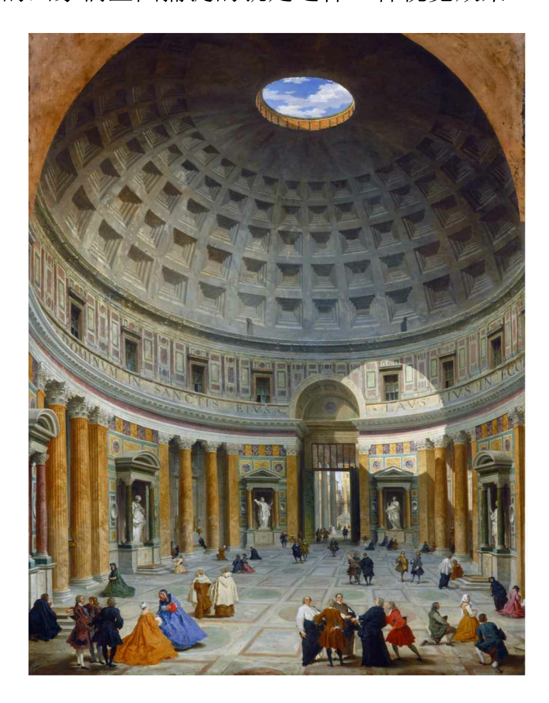
于是，在规划罗马圣殿及其周围地区时，总是让到访者直截了当地面对着庙宇的正面，人们一旦站到了尼姆庙的中轴线上，就立刻感觉到是站对了地方（图120）：阶梯在欢迎人们向上走（而从其他任何一个角度走上去，都会碰到高高的底座挡住路），阴凉的门廊在召唤人们走进去。殿堂的正面突出强调着垂直的感觉，由此而控制了庙前的空间，这就好像是普里玛波尔塔的奥古斯都像（图93）高高地举起有力的手，用它来控制着前方的空间。

并非所有的罗马庙宇都是罗马传统和希腊装饰风格的妥协，其中有些是很有原创性的。最让人惊叹不已的建筑中有一座是万神殿，他建于哈德良皇帝时期（公元117—138年在位），而且非常幸运地完好保存至今（图121）。



120.尼姆方殿（同图118），从正确角度观察。

万神殿的建筑师（可能就是皇帝自己）把罗马的传统、罗马的技术和罗马的材料集于一体，创造出一个崭新的作品。自古以来，罗马就建造过圆形神庙，也建造过方形神庙。圆形神庙内部呈圆筒形，盘旋收缩而上。万神殿顶部为一个半球，神庙内部开阔明静，极为雄伟壮观（图121）。球顶的高恰等于底部直径，一个巨大的半球平稳地坐落在宽大的筒墙上，就好像笼罩了一个空间。球顶中央有一个圆洞，让光线倾泻而下，并在墙上投下一个移动的光圈。从18世纪一幅画上可以看到庙内铺着丰富多彩的大理石镶嵌——很可能庞贝置景画风格一的画家们企图捕捉的就是这样一种视觉效果。



121.万神殿内景，公元2世纪的罗马圆形神庙，此为18世纪潘尼尼的绘画，华盛顿特区国家美术馆，萨缪尔·H.克雷斯收藏品。

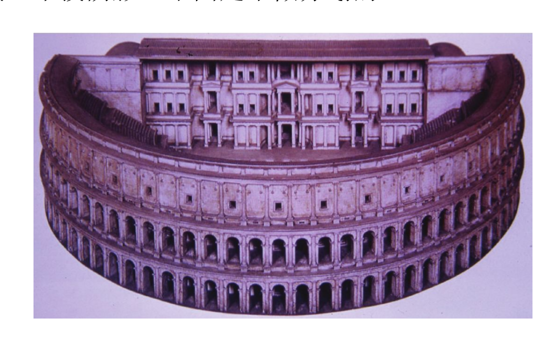
像万神殿这样巨大的中心空间，只有用球形顶才能笼罩而不必设附加的支撑物。到公元2世纪，罗马人已积累丰富的经验，可以建造拱门、穹顶和球形顶。他们建造了许多建筑物，包括实用的和装饰的，都运用这些技巧。拱门是用楔形石块（拱石）建造的，当拱心石插入之后，拱门就自我支撑了，而在此之前，

拱门在一个木制支架（中心架）上建造。拱门如果延长，就成了筒形穹顶；拱门旋转就是球顶。这三种形式的建筑原理是一样的。

万神殿的球顶无需拱石，因为它是用混凝土建造的，混凝土一旦凝结，就可以自我支撑。建造万神殿当然需要有建筑拱门和穹顶的知识，也要用一个巨大的木制中心架；然而最终这个形状之所以可能出现，还得靠罗马人具备了使用混凝土的经验和技巧。

罗马人从公元2世纪开始使用混凝土，这种材料便宜、坚韧，可用于建造大型建筑，比如普里内斯特的福耳图娜女神庙（图92），它把整片山坡变成了一个建筑群。用混凝土作建筑程序如下：先筑两道矮墙（若低于地面，筑于木匣之间；若高于地面，用胶泥砖建造），两墙之间用碎石（混凝料）填满，然后注入胶泥——最好的胶泥是用石灰加当地一种火山灰（pozzolana）再加水调和而成的。胶泥浸没作为混凝料的碎石，然后变干硬。一旦它足够坚硬，夹墙就再往上造，更多混凝料装填其中、新的胶泥注入其中。建筑物越建越高，混凝料的质地也发生改变，重石子用于底部，轻石子用于上部，很轻的材料如浮石用于球顶的混凝料中，因为球顶很可能需要一个木质的中心架。

最终房子造成什么样，取决于装填着混凝料的夹墙的形状，罗马人一般使用小砖甚至锯木来建造夹墙，所以墙体可以自由地、难以想象地弯曲过来。此外，混凝土在干硬之前，可以接受对其施压的任何东西的形状，这样，通过木模就可以制作万神殿球顶天花上的镶板（图121）。镶板从美学角度说对球顶作出重大贡献，它们让顶的球形变得明显，通过光影和巧妙运用的近大远小的手段勾勒出弧形与凹凸。一个平滑的球顶，比如万神殿那样的球顶，若平均分布光线，看起来就像是平面。请注意万神殿球顶的中央部分：在那里，由于没有用镶板、不投阴影，平面是不做分划的。



122. 马尔塞卢斯剧场模型，罗马，公元前1世纪晚期。

从剧院到竞技场

罗马人从拱门和穹顶建造中积累工程经验，从混凝土运用中得到实践经验，这样就创造出种种建筑物，其形状与规模都是希腊人不可想象的。新技术也使他们改造了希腊人的剧院。希腊剧场建筑于山坡（图88），并不是独立的建筑体。罗马人用混凝土建造几层拱门，巧妙地构成一个山坡的替代物，而将看台的坐席置于其间。这样他们就能在任何地方建造剧场，即便在最平坦的沙漠上也可以建造，并且，他们的剧院是独立存在的（图122）。

罗马人还建造一座布景楼（scaenae frons），来使剧场浑然一体。布景楼和观众席一样高，并且与之相连（图122）。如此，半圆形的剧场区就是全封闭的，原先希腊剧场（图88）中三个分离的部分被融合为一个整体（图122）。

戏剧于是在场中上演，演员们背对布景楼，面对观众诉说台词，而观众只是围成半个圆圈环绕他们。罗马人喜爱的其他娱乐形式就不需要这样一种非有不可的、环绕起来的方向感了，例如角斗士拼斗、人与兽相斗、兽与兽相斗等等，就不需要从一个固定角度观看，就好像今天观看斗牛或足球那样。实际上，它们最好从各个方向观看。

为此，罗马人发明了一种建筑形式，简单之致，完全是一种天才：他们把两个剧场背对背地拼在一起，抽掉中间作为布景楼的墙壁，这样就得到一个椭圆形场地，嵌在一圈一圈椭圆形座席的中央。于是，这就不再是剧场，而是竞技场了。[1]此处有一枚硬币，图案是所有竞技场中最著名的一座——罗马大竞技场，它让人一眼就看出建筑结构的本质所在。如同那幅关于庞贝竞技场暴动的图画（图106）以及图拉真庆

功柱上的一些浮雕（图100），视觉的真实为了图解的方便而被放弃了。于是可以看到竞技场的内部，同时又可以看到一层一层拱门叠在一起建成的竞技场外部。这个巨大的场所是用切割的石块和混凝土混合建造的（图125），在皇帝提图斯（公元79—81年在位）短暂统治的几年间，建造竞技场就是几件重要事中的一件了。罗马大竞技场不是最早的竞技场（庞贝的比它早），但它可能是最漂亮的。它的外墙表面满是雕塑，雕塑早就没有了，但它曾经有过，这就说明在罗马帝国时期，曾制作过多少数量的雕塑。

希腊剧场造在山坡上，并没有外观；罗马大竞技场比它高出两个数量级，有一个很大的外景，为装饰外景动了很多脑子（图125）。除了拱门中的雕塑，还在表面使用了一系列希腊柱式。最下层是附于墙中的多利亚式半边柱，支撑着附于墙中的底楣；第二层是爱奥尼亚式半边柱；第三层是科林斯式半边柱，都附于墙中；顶部（这是后来加上的）则是嵌在墙中的科林斯式的壁柱。这些柱子并不作支撑之用，没有建筑功能，只是装饰，但不意味着不重要。



123.罗马剧场，公元1世纪，法国奥朗日。



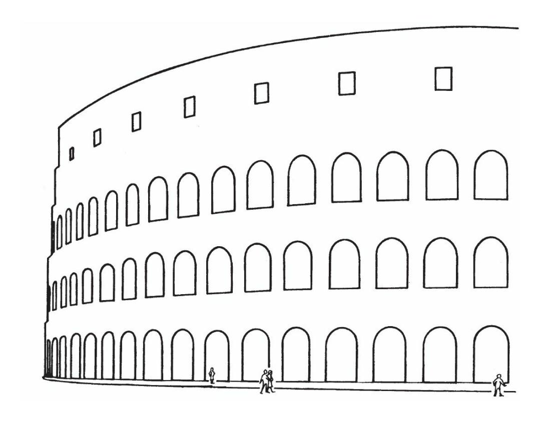
124.罗马大竞技场，一枚铸币上的图案，铸于公元238—244年。



125. 罗马大竞技场（弗拉维竞技场）外观，公元80年竣工。

柱子起两个作用：其一，暗示着希腊的建筑，通过这个方法罗马人表达了他们对希腊文化的恋慕。在剧场外面或竞技场外面加上希腊柱子，不啻于在罗马庙宇外面加上希腊回廊（图118—120）。涂上一笔希腊的典雅，不影响罗马的基本构造。

其二，柱子的使用造成建筑物缩小的印象，让人感到容易接近，却没有削减其庞大的体积。大竞技场若不做任何人工雕饰，而只是几层表面垒在一起（图126），那就变得庞大无比，任何人走近都会觉得无限渺小。罗马建筑家想让罗马人体验其作品的光辉宏大，同时又想叫他们感觉和建筑物共享宏大，而不以为自己渺小无比。一个人若站在巨型建筑物前，有可能感到畏葸不前；但使用柱子之后，人不需要和整座建筑物相比，而只需和一个门洞相连。请看一下：在图126中，单个人和整体结构放在一起，相比之下就极其微小；但把他放在由柱子和底楣构成的一个方形的拱门洞里（图125），就会显得大了许多。如此，罗马公民会感到他是这巨大建筑物的一个重要组成部分，也是建筑物所标示的巨大帝国的一个重要组成部分。



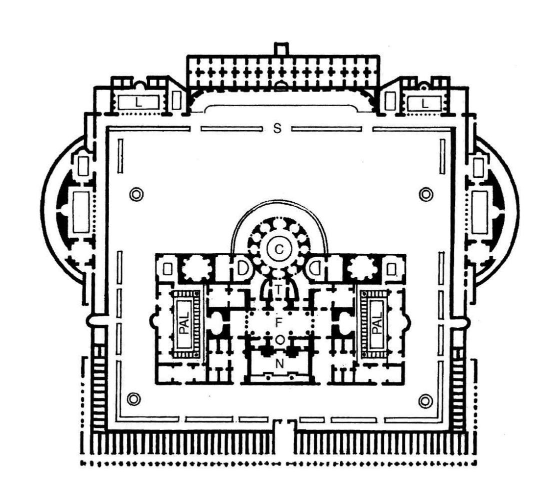
126. 罗马大竞技场草图，只表现结构本身而不带附加的各种柱式。

帝国澡堂："人民的宫殿"

罗马人钟爱的休闲活动是下午泡澡。澡堂收费低廉（如果有收费的话），再穷的人也付得起，而回报就不只是洗浴了。最普通的浴室也包括冷、温、热三个浴池（这样的浴室在帝国鼎盛期有800余处），而皇帝建造的豪华浴所（帝国澡堂）就十分壮观了。

公元216年完工的卡拉卡拉大澡堂（图127和128）占地广大，能容得下一座小城镇，其中有种种舒适设施。真正的浴室建筑周围有大片空地，空地上设观望台（S），可以观看竞走、赛跑等活动，还有散步的场所和促进智力的图书馆（L）——这些都设在优雅宽阔的空地上，空地长400米，宽300米。

浴室建筑可同时容纳1600人，对称的平面图很漂亮（图127），这种设计一方面可以保暖，另一方面又便于浴者的走动，浴者可以走完一圈（或者随时改变路线），而不必走回头路。热水池（C）是最高的建筑物，呈圆形，在短中轴线的尽头，它面向西南，以便观赏午后的太阳，其大小有如万神殿（图121）。短中轴线的另一端是露天游泳池（N），游泳池和浴室之间有一个大厅（F），其规模可从一幅复原图中窥知一二（图128）。热水池与冷水池之间还有一个过渡，那是温水池（T）。



127. 卡拉卡拉浴室平面图。

沿着长中轴线布满精致的景观，包括圆柱、棚圈和雕像，把人们引向露天的运动场（PAL）。

屋舍大小不同，所配屋顶也不同，有拱顶、圆顶，还有平顶或什么顶也没有，造成了光影的交错，这可与带中庭的院落相比（图116），但规模要大很多。浴者穿过不同形状的房间，其大小有别，有方有圆，或敞或闭，让浴者感受到建筑学的惊喜。进而，整个建筑群在墙壁、地板、天花板上精心地（甚至是艳俗地）装饰大理石贴面或马赛克画像，并配以大型雕塑或雕塑群，使其成为名副其实的博物馆加运动场，可在其中举行球赛、竞技、按摩、沐浴、游泳、便餐等活动，或仅仅是举行朋友间欢乐的聚会。帝国澡堂似乎是一种“人民的宫殿”，是罗马帝国最诱人的特色之一，它在罗马有很大的吸引力，在外省也一样。

维持澡堂的关键是供水，不管是私人的营生和皇帝的伟业都一样。罗马人是一流的组织者，也是一流的工程师，供水在他们看来不是难题：整个帝国时期，罗马人架设水道，保证了充足的供水。只要有可能，水道会沿着地面铺设，但如果需要，也会架设在空中，让水从高架上流过。建筑物架设在一连串的拱形结构上，有时会绵延数英里之长（图129）。孚隆提努斯曾在1世纪末2世纪初写过供水的问题，他在考察了罗马市政设施后要他的读者做比较：罗马人做出了什么成就，而“无聊的金字塔和希腊人无用但有名的艺术品又算什么成就！”（《罗马城的水》，第1卷，第16页）。



128. 卡拉卡拉浴室大厅复原草图。

罗马城有几条很壮观的水道，但外省也不容忽视，直至今天，人们仍旧对高耸在西班牙塞哥维亚的水道（图129）赞叹不已，它直至今日仍可使用。



129.塞哥维亚水道，公元1世纪。

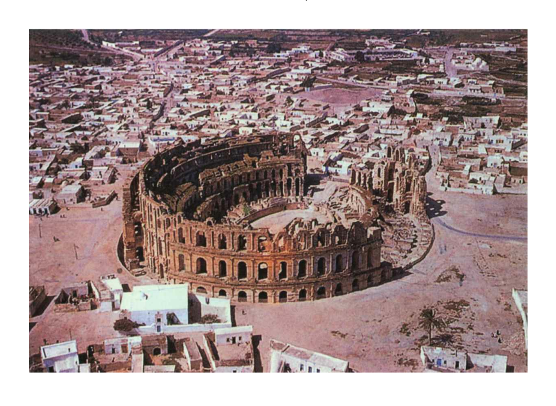
10　世界统治者

世界统治者的世界性建筑

罗马人擅长组织，也擅长建筑。无论他们走到哪里，他们都建立殖民地、建造城市，他们走遍了文明世界的西半部（地图3）。他们把城市修葺得舒适漂亮，罗马文明由此而吸引了被征服人民。为提供这些舒适的设施，罗马人在新获取的土地上仿建罗马建筑物，尽管他们通常需要采用当地的方法和当地的材料。



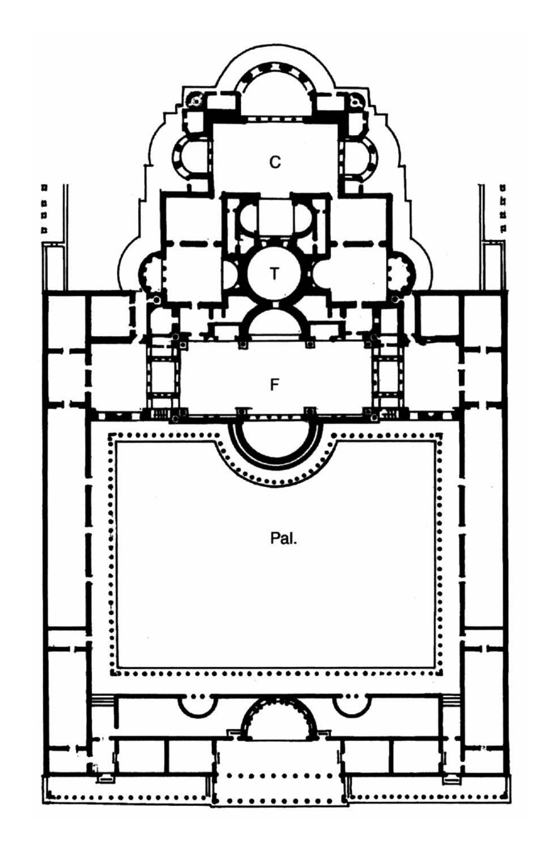
130.阿斯盆多斯剧场，公元2世纪。



131.埃尔杰姆（竞技场），公元3世纪中叶，罗杰·伍德/CORBIS版权所有。

前面已经提到在法国南部奥朗日修建过一个罗马风格的剧场（图123），在罗马帝国，到处都可以找到类似的剧场，其中保留最好的在小亚细亚的阿斯盆多斯（图130）。如在奥朗日一样，剧场布景楼仍然完好，和观众席的顶部连为一体。观众因此就置身于封闭的空间而与外部完全隔绝，这和希腊的埃匹多洛斯剧场（图88）开放的特点完全不同。

布景楼原来的样子很漂亮，壁龛中有雕塑，壁龛两边有柱子，每两根柱子上面加一个顶盘。生动的装饰分为两层，由墙体突出的部分支撑，这些部分现在还从布景楼的后墙上凸现出来。上层装饰的柱子每两根支撑一个三角形或圆形的人字墙，因而显得尤其富丽。请看图130：中门上方，可见一个较大的三角形人字墙，它下面有两个壁龛。在这里，一排排成双的柱子及精致的顶盘和马尔塞卢斯剧场模型（图122）的布景楼非常相像甚而更复杂，由此就制造出华丽壮美的效果；建筑物的大小，可从参观者的身影来判断。



132.特里尔的帝国澡堂平面图，公元4世纪初。

罗马形式的竞技场也在帝国四处扩散，尤其在西部地区蔓延，为那些可怕的流行娱乐活动提供场所。如今，在北非的埃尔杰姆仍可见一个巨大竞技场的遗迹（图131），尽管它地处边远，但还是创造了一件无损于帝国尊严的作品，其表面装饰着古典式的柱头，柱子及顶盘附着于墙体，与罗马大竞技场（图125）的装饰差不多。虽说现在它已成废墟，但仍然俯视着周围那些低矮的住宅；它让人注意：这里曾是连接海岸与内陆的交通要道，体现着这块橄榄种植区的繁华和富庶。

罗马人走到哪里，就会把罗马舒适设施最吸引人的部分——浴室——建造到哪里。多数浴室很简陋，只包括基本的热水、温水和冷水浴池，但有一些浴室富丽堂皇，在风格和规模上都可和帝国都城相匹比。

特里尔的帝国澡堂是该城建造的第二座大型公共浴室，一直没有完工（图132）。它占地广大，长260米，宽150米，优雅实用的设计恰如卡拉卡拉的澡堂一样（图127）。澡堂设计成对称状，用于沐浴的房屋（热水池C、温水池T和大厅F）在中轴线上，两侧是更衣室、厕所和其他设备。热水池一样朝南，以充分利用太阳的温暖。但运动场（Pal）只是依附于主建筑群的北面，而不被包容在里面，这与卡拉卡拉不同，它规模大得多，被围在巨大的花园区内。

本章举的这些例子东至土耳其（阿斯盆多斯），南至突尼斯（埃尔杰姆），北至德意志（特里尔），已足以说明在帝国庞大的领地上，罗马习俗产生了何等广泛的影响。

同中有异

在帝国内部传播的不仅仅是房屋构造及房子中的生活，传播的还有思想乃至神话。

帝国时代尚未来临，希腊神话就已经和希腊文明中的其他成分一起，被罗马文化所吸收，而且在有教养的罗马人居住之处，不间断地表现在绘画（图104和105）、石棺雕（图103）和马赛克艺术中。

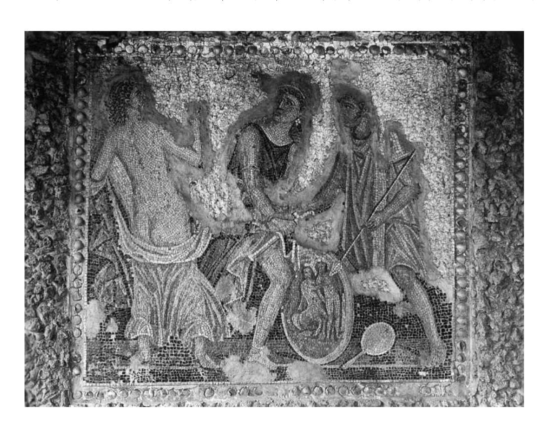
有一个神话流传得特别广，那就是在吕科墨得斯的女儿中间找出了阿喀琉斯的故事。

故事的大意是：阿喀琉斯还是个孩子时，他母亲害怕他被征调参加特洛伊战争，就把他藏在吕科墨得斯的五十个女儿中间。那时希腊人正在和特洛伊打仗，想要夺回海伦，他们知道阿喀琉斯藏在哪里，也知道他终将成为一个伟大的战士，因此就一心要把他征召入伍，但问题是：如何把这乳臭未干的小伙子从姑娘们中间区分出来，而不至于殃及其他人呢？

聪明的奥德修斯设下计策：他和另一个人装扮成行商，来到吕科墨得斯的宫廷。他们拿出大堆商品，都是女性用品，但也有一支矛、一面盾和一把剑，刚好能装备一个武士。

姑娘们过来观看商品，阿喀琉斯也来了，穿得很漂亮，在女儿们中间辨认不出。奥德修斯这时做了一件事，显出他聪明过人：他让一个喇叭手吹号发警报，姑娘们大惊失色，阿喀琉斯则不可抑制地暴露出本性，立即抓起武器，从而暴露了自己却没有给其他人造成难堪。

罗马人很喜欢在吕科墨得斯的女儿中间找出阿喀琉斯的场面，壁画和石棺雕上经常出现，现存的马赛克绘画中也有十几幅。有些作品显现出同一个临摹对象的特征，其他则各显其异。



133.马赛克作品，在吕科墨得斯的女儿中找出阿喀琉斯，公元1世纪，庞培，DAIRome。



134.马赛克作品，在吕科墨得斯的女儿中找出阿喀琉斯，公元4世纪初，阿尔及尔博物馆。

在庞贝发现的一幅马赛克画中（图133），阿喀琉斯仍然是女孩儿打扮，他身处画中央，一手抓矛，一手持剑。设下这圈套的奥德修斯从右边走上来，阿喀琉斯则转身看着左边那个受惊吓的女孩，她激烈的动作把衣服都撩下来了。阿喀琉斯是男人并没有让她吃惊，因为她已经怀了他的孩子；但男身的暴露必定引发后果，她是为这后果而感到害怕。作画的罗马画家一定已经发现：把裸体的女性和男扮女装的男人放在一起表现，会给人一种快乐的刺激感。

阿尔及利亚的提帕萨发现另一幅马赛克作品（图134），其中人物较多，保存也不那么完好。阿喀琉斯仍处在画面中央，一手拿盾，一手持矛。在这个形象中他已经脱去女装，而完全显露出男身，只有一袭披肩松松地挂在一只胳膊上。窘迫的女孩子出现在右边，奥德修斯从左边走上来抓住了阿喀琉斯，最左边是喇叭手，他的行动在把男孩从女孩子中间区分出来时起了最关键作用。

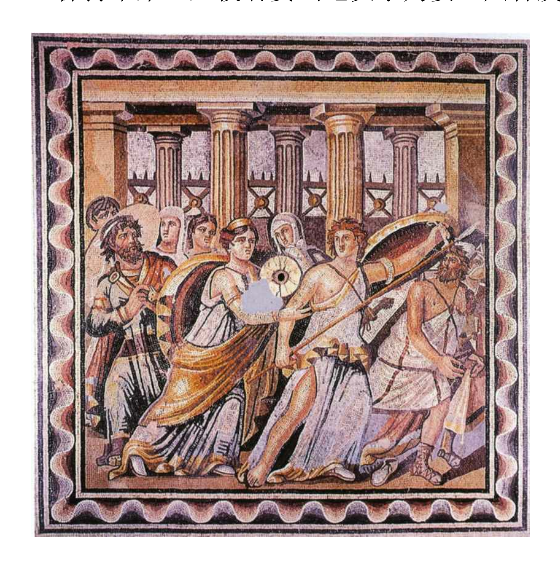
2000年，土耳其东部幼发拉底河畔的祖格玛发现了第三幅马赛克作品（图135），其中三个主要人物都是衣冠完整，出现在一个宫殿式的背景前。阿喀琉斯依然立在中央，仍然穿着女装，但衣襟已经不整，露出了半边男性的胸脯。他右手握矛，剑挂在身旁，盾已经套在左臂上，似乎准备去战斗。奥德修斯在右面，避开高举的盾；阿喀琉斯的情人裹在厚厚的衣巾里，伸手走向他。背景上有几个次要人物，构成一幅完整的画面。

这则希腊神话已成为罗马文化的一部分，在三幅马赛克作品中，主线条都可以辨认，但艺术家描绘故

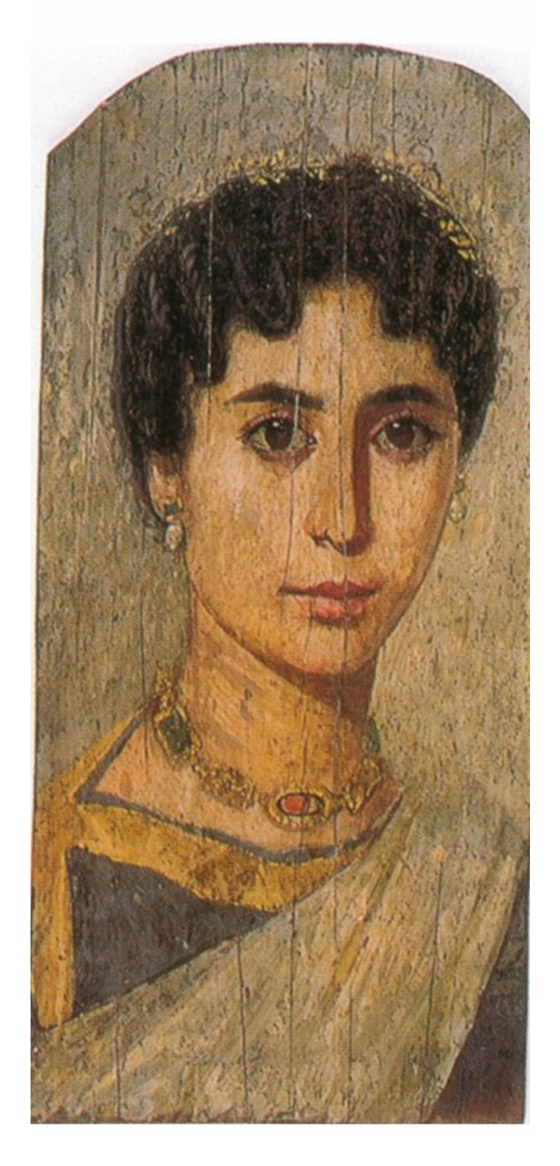
事所用的方法却有所不同。

罗马统治下的非罗马族群传统

尽管罗马文化渗透到整个帝国，但不同族群的传统有时会和罗马的艺术形式结合，产生出新的东西。罗马时期埃及的木乃伊肖像就是这种情况。肖像画严肃美丽，它们代表死去的人，制作木乃伊时，肖像就覆盖在死者的脸上。埃及人从遥远的古代起就制作木乃伊，后来埃及被征服了——先被亚历山大大帝，然后被罗马人，但木乃伊制作却一直保持下来。入侵者娶当地女子为妻，人种发生混合，艺术也随之混合。



135.马赛克作品，在吕科墨得斯的女儿中找出阿喀琉斯，公元3世纪前半叶，土耳其的祖格玛。蒙伊斯坦布尔的A.图里兹姆・亚因拉里允许使用。



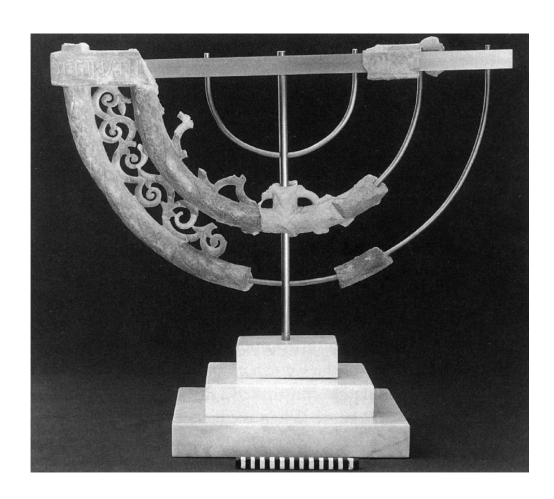
136.女子肖像，椴木板蜡画，外加金箔，约公元160—170年，44.3×20.4厘米，伦敦大英博物馆藏，大英博物馆版权所有。

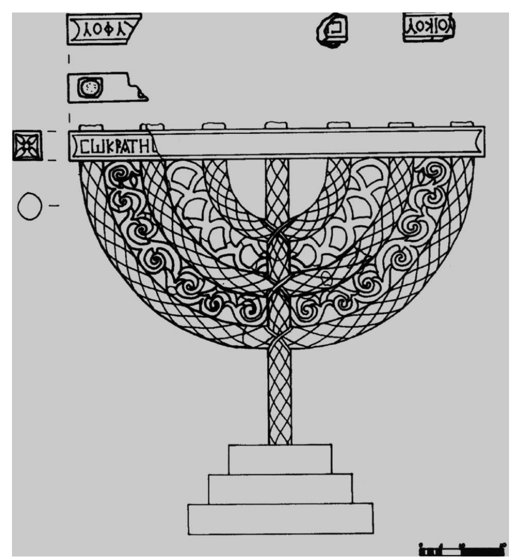
许多形象非常生动，这得益于许多世纪以来发展完美的自然主义风格。举例来说：图136这幅肖像用几道白色来突出眼睛、鼻孔和下嘴唇，运用很巧妙；鼻子边和下巴下有阴影，脸和颈子造型精细——这些都表明：在光的照耀下，有一个立体的形象。

作品是用蜡画法画在木板上的，把蜂蜡加热（或乳化），用来调制颜料，产生出类似油画的效果。

古典时代在木头上制作的木板画，因为气候潮湿、木头解体，多数已不复存在。但埃及的气候干燥，木头不会腐烂，许多木乃伊肖像就流传下来。像现在这幅画，姿容动人，色质和谐，非常宝贵地证明了罗马肖像画达到了什么水平，尽管作画的目的是相当非罗马的。

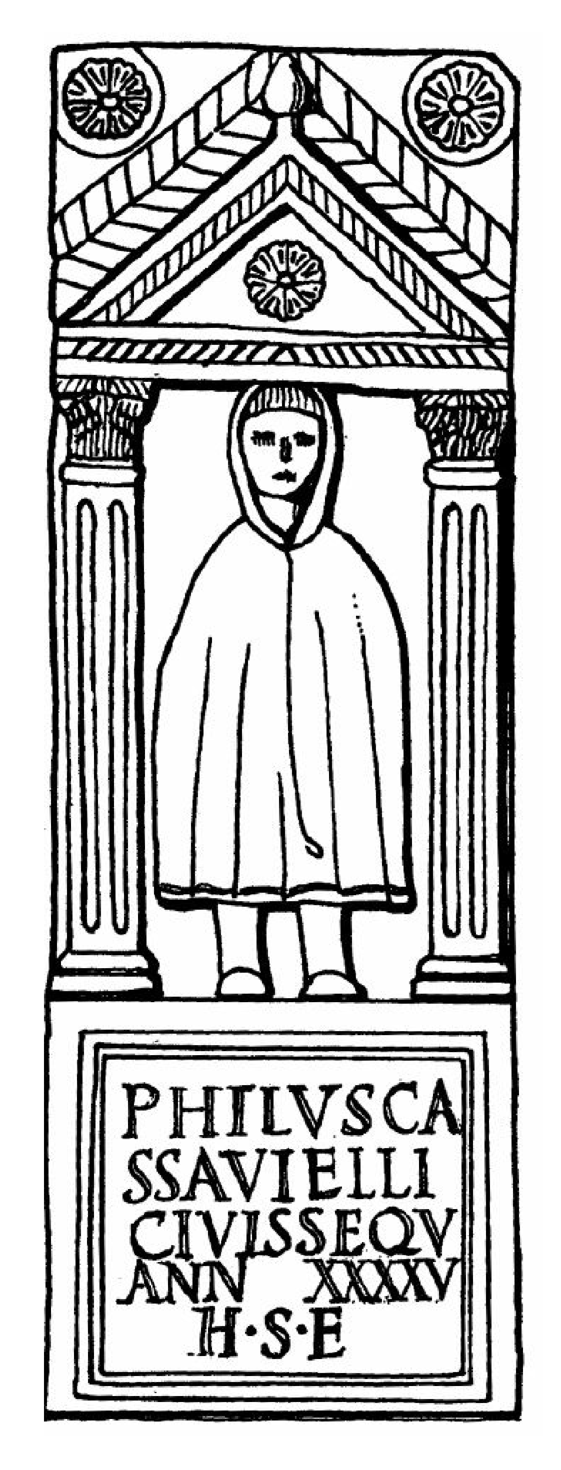
罗马帝国囊括了许多民族，其中有一些的传统习惯与主流文化有很大的差异，但只要这些习惯不妨碍帝国的有效运作，罗马人就表现出相当的大度，甚至于愿意让先祖的习俗让步。





137.大理石烛台（七烛枝灯座），公元4世纪上半叶，现存高度56.5厘米，出自萨迪斯会堂。萨迪斯考古发现/哈佛大学版权所有。





138.菲勒斯的墓碑，赛伦塞斯特出土，约公元1世纪中期，高216厘米。格洛斯特市博物美术馆版权所有。

罗马获得统治权时，犹太人已不再聚居在耶路撒冷周围地区，他们已经散布在地中海区域，东至美索不达米亚，越过了罗马帝国的疆界（见地图3）。在有些地方，犹太人成为独特的少数群体，有时还不讨人喜欢。冲突爆发而罗马人被要求出面调停时，只要不威胁到罗马的权威，罗马人就愿意保护犹太人宗教礼拜的权利，甚至免除他们直接向皇帝本人献牲，而允许其在耶路撒冷的神庙里代表皇帝向神献牲。

地方性问题是在地方解决的，所以即使在公元70年以后，犹太人大起义最终被击溃、耶路撒冷被洗劫而圣殿被摧毁时（见图99），罗马人对分散到帝国各地的犹太人仍维持了宽容政策，即便在公元2世纪又爆

发了两次血腥的暴动、导致千万人丧生后仍然如此。

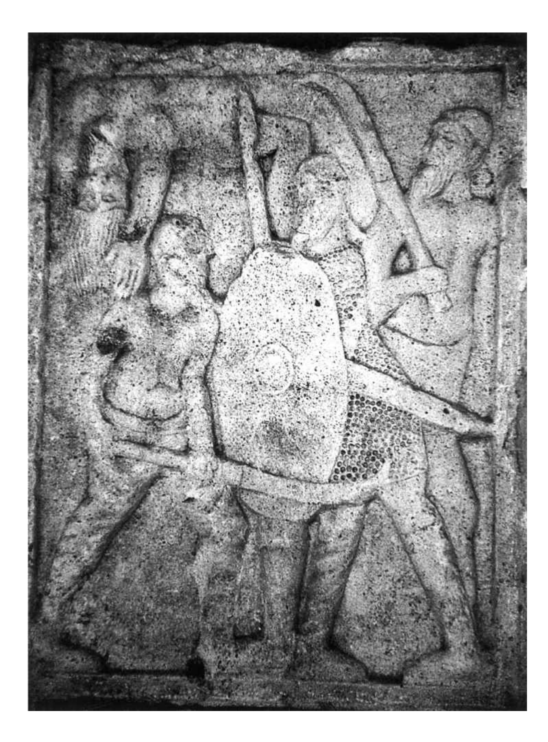
及至此时，萨迪斯（土耳其西部）已经有一大群犹太人平静地居住达数百年之久了。他们没有卷入反罗马的叛乱，因此也没有受到太多干扰，由此得以繁衍。这样，萨迪斯的犹太人可以建造一个巨大的会堂，其规模连20世纪的发掘者都感到惊诧。许多有钱的犹太人捐献财物以维持会堂的运行，并常用希腊文（当地语言）而不是希伯来文来表达自己。公元4世纪，一个叫苏格拉提的人捐献一个大理石烛台（图137），其中一部分残存下来了，可看见在烛枝之间有漂亮的缠花透雕（复原图表明原作品极精细、极复杂）。如此制作精美而明显具备犹太特色的东西（可比较图99，从耶路撒冷圣殿被抢的金烛台），正可说明那些使众多的异教碑亭熠熠生辉的精湛的石雕技巧，同样可以被庞大帝国内部的各种少数族群所利用。

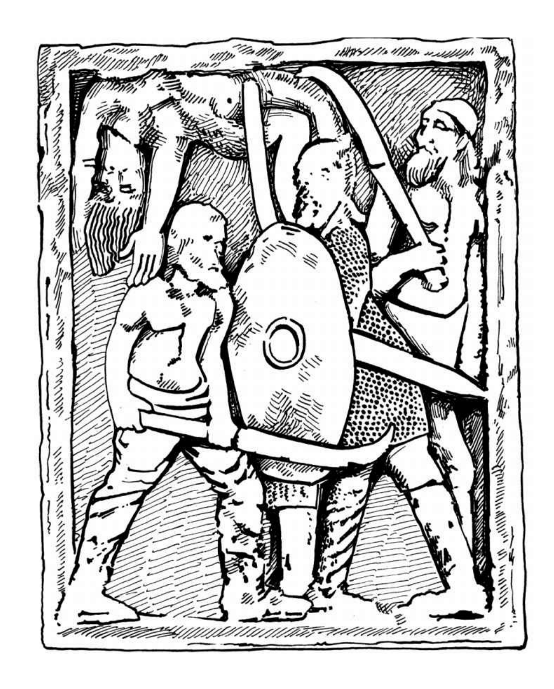
古典传统之外

前面1—5章叙述过希腊人为表现逼真的人体、为布局画面的空间（一切刁钻形状）以达成构图的和谐，曾孜孜以求，经历了缓慢而辉煌的历程。这些成就也留传给罗马人，并运用在他们最典雅的作品中（第7和8章）。但有些艺术家没有受过这种高水平的训练，即便在罗马，也会出现幼稚的构图和不合比例的人物造型；而在外省，石工们可以雕刻非常好的铭文，却无以应对更复杂的要求。

英国赛伦塞斯特出土过一方墓碑，上面刻着漂亮的罗马文字，还刻着一个建筑物的框架，有带槽的壁柱，柱顶有科林斯式的柱头，柱头上面是三角形的人字墙（图138）。框架内有死者的像，他名叫菲勒斯，穿着一种地方式样的斗篷。

厚重的袍子不只是遮蔽了他的身子，其实在斗篷下他几乎没有身体！斗篷上面露出个头，斗篷下面有小腿和两只脚，但因为没有解剖学的暗示，两条腿好像是直接从肩膀上挂下来的。照理说，衣褶可以出色地表现包裹的身体，即使是很厚重的衣褶也罢（见图49中的雅典娜和图97和平祭坛上的游行队列），但需要极好的技巧和极高的训练。而我们这位幼稚的艺术家只对罗马艺术的边边角角有不错的控制，一旦要刻画人体，他就无所适从了。





139.图拉真时代纪念碑上的装饰石板，公元107—108年，105×102厘米，罗马尼亚国家博物馆，阿达穆克里西。

菲勒斯墓碑是为私人而作，还有一个公共性的例子也属于古典传统之外的作品，那是一个巨大的胜利纪念碑，图拉真时代建立在罗马尼亚的阿达穆克里西。纪念碑是石制的，立在巨大的基座上，基座周围靠底部有一圈类似排档板的四方形石板，上面布满人物形象：有战斗的军人，忧虑的平民，成群的号手，还有一队队旗手。其中一个场面保存得不完整（图139）：两个蛮族围攻一个罗马人，一具尸体横躺在左上角。工匠师傅基本上不懂得这些技巧，比如怎样表现人体解剖，怎样让人体动作真实可信，怎样创造满意的构图、让所有的人物都使用同样比例等。希腊艺术家用大胆而优美的布局来设计排档板的技艺及职业训练（图48—52），在他这里并不存在。

从美学角度看，这些粗糙的作品通过重复，还是产生了装饰性效果（图140）：图画中，（应该是在）齐步走的人手中拿着弯弯的号，构成了一个漂亮的画面；用小钻孔表现锁子甲，制造了生动的光影图像。这类构图依靠形状的重复而创造好看的图案，希腊人在上古时期也使用过这种方法（比较图48）。





140.石板上的号手，出自与图139相同的纪念碑。

阿达穆克里西的雕刻和图拉真庆功柱（图100）实际上属同时代，这是一个很好的例子，说明在罗马帝国内部、为罗马帝国而创作的雕塑品中，有一些是未受古风影响的；而这种古典风格，是希腊人辛辛苦苦地发展起来，罗马人又热情洋溢地加以拥戴的。制作这些粗劣作品的匠人们不知道古典艺术家千辛万苦取得的成就，这恰恰又说明：希腊人发展出来的古典风格是何等地不同寻常、细腻惊人。

罗马帝国版图的大幅扩张也伴随着种族的多样化和传统的多样化。在帝国疆域内，人们一般都会热情地采纳罗马的艺术形式及理想，但有时也会做轻微的改动，偶尔还作出重大修改，甚至于完全不理睬它。

后来，帝国灭亡了，巨大的建筑物开始败落，墙上的大理石贴面剥落了，屋顶也坍塌了；塑像被拿走，烧成石灰或熔炼成金属；绘画破碎了，变成尘灰。然而在废墟里，庞大建筑物伤感的断垣残壁依然使观光者惊诧不已，刺激着他们的想象力。

尾声

时间、战争和蓄意的破坏都摧毁了希腊、罗马的艺术，现在只剩下当年的碎片了，但即使这些碎片都可以给后世带来足够的灵感。

早在加罗林时代，艺术家和思想家就开始到异教的古物中去搜寻文学艺术的人文样板了；但要到文艺复兴时代（从15世纪起），人们才真正认识希腊、罗马艺术的价值。那以后，人们不断地学习它、模仿它、赞赏它、分析它；到了新古典时代（18世纪），人们才日益看出希腊艺术和罗马艺术之间的区别，而不再把它们笼统地称为“古文物”了。自此后，区别竟越来越细腻。

文艺复兴时新出现的城市社会深深地带着模拟古代城市社会的印记，好几个世纪中，一个有教养的文明人最高的境界似乎就是恢复古代世界，就连灰泥的铸模和粗陋的拉丁文纸本都被热切地汲取，用来开启那对光荣过去急迫地打量的双眼与心扉。

但21世纪有了其他向往，一度能感觉到的对希腊、罗马艺术的热情现在却消退了，不过艺术品自身的美和力量依然存在，它无言而有力地见证着希腊的光荣、罗马的壮丽。

附录：如何确定我们的知识

面对残存的希腊、罗马艺术品，仿佛走进了一个乱糟糟的博物馆，其中多数展品没有做标签，而做过的标签又被慌慌张张地丢进了不加整理的文件夹。人们有这些艺术的残存品——建筑、雕塑、绘画、陶瓷、马赛克，诸如此类，但很少有相关的信息，不知道它们是什么时候、由谁或为什么制作的。

所幸的是，除了艺术品本身，我们还有一些文字资料（见第3章），包括历史书、传记、碑刻等。但文字作品缺少插图，而碑石虽刻有捐资人和艺术家的姓名，在通常情况下却只是雕像的座基，雕像本身已经遗失了。所以为了解希腊、罗马艺术品，有一项很重要的工作要做，就是把书面记载和残存的物品对应起来。

下面举一些例子，说明希腊、罗马艺术史是如何被组织成看似清晰、其实却不那么确定的叙事序列的。

如何确定希腊、罗马艺术品和建筑物的年代

普鲁塔克生活在公元1—2世纪，他为希腊政治家伯里克利写过传记，其中提到在伯里克利影响下修造的建筑物，包括帕特农神庙（普鲁塔克：《伯里克利传》13，第31页）。其他资料给我们提供了伯里克利年谱，一些石头上则刻着零碎的铭文，记载了神庙里某些塑像的明细开支，那上面附有日期。通过这些证据，可以确认图47、51—54、56和98的年代。

很少能得到如此确定的时间点，但它们很有用。因此，从风格上看起来更早的作品就可以确定其年代更早一点，而风格上看起来有所发展的作品则其年代应该稍晚一点。但如果得不到更多的证据，那么这些年代就不是定论。

从公元前8世纪荷马时代到公元前6世纪大部分时间，我们能做的只是推测和观察风格的变化。青年男子像（图1、6和9）的时间顺序看起来符合逻辑，但主要是因为我们假设：在当时的雕塑家中间，仿真求实的愿望不断加强。这种假设基本上正确，却带着一点循环论的味道。

确定罗马纪念碑的时间比较容易，也较为准确，文献资料常把某个纪念碑归于某个皇帝，而年代则有案可查。纪念碑本身常带有铭文，表明其建造日期，比如图拉真庆功柱（图100）就是这样。在一般情况下，可以用盖在砖上的印来判断建筑物的时间，由此我们发现：万神殿（图121）其实是建在哈德良时期，尽管其墙面上有一块碑，说它是奥古斯都的将军亚格里帕建造的。

皇帝的模样（图93、94和96）和皇后们的发型（图95）可以辨认（常借助于铸币上的肖像），而模仿皇族发型的风气则提供了一个线索，让我们得以判断普通人塑像的制作时间。举例来说，图103石棺雕上的彭特西里娅，其实是一位女士的塑像，她梳着最时尚的帝国发型，从而帮助确定了石棺的年代。

在有些情况下，我们有一个时间点，而某些作品一定是在那个时间点之后制作的，因此帕加马的宙斯神坛（图78）一定建造在公元前3世纪帕加马成为希腊艺术的中心之后。在另一些情况下，一些作品必定在那个时间点之前制作，所以庞贝、赫库兰尼姆及其他坎帕尼亚城镇（如波斯科里亚利、博斯科特雷卡斯等地）的作品，就一定是在公元79年维苏威火山爆发并把它们掩埋之前制作的。在这些总原则指导之下，还可做一些精细的区别，有时是基于考古证据（比如发掘时，下层器物一般比上层器物年代早），有时则只是对风格变化的估测，这种估测在一批学者之间是受到承认的。

如何确定某作品出自某艺术家之手

老普林尼生活在公元1世纪，他列举过许多艺术家及其创作的作品。作品都说得很笼统，比如掷铁饼

者、持矛的人、雅典娜、女子，等等。所以，将作品归于文献中提到的艺术家，仍然带有推测的成分。然而不止一份文献提到某艺术家的某个作品，其准确度就会增加。比如，老普林尼说米隆创作过好多作品，其中有一个掷铁饼的人（《自然史》34，第57—58页）；卢西安（生活在公元2世纪）则对米隆的掷铁饼者作过细致的描写（《仿古》18），还特别提到他选择了一个不同寻常的瞬间（见第3章）。这些信息加上数不清的罗马复制品和仿制品，比如图20中的那个，就使得把米隆说成是其作者的判断很可靠了。

但其他作者的归属问题就比较棘手。

复杂大理石塑像是如何制作的

在远古时期，大理石像大概是用埃及人的方法雕刻的：石块四面画上格子，格子上作草图，以此来指导雕刻家（图4）。但用这种方法很难创作出古典时期出现的极为复杂且不对称的姿态来。

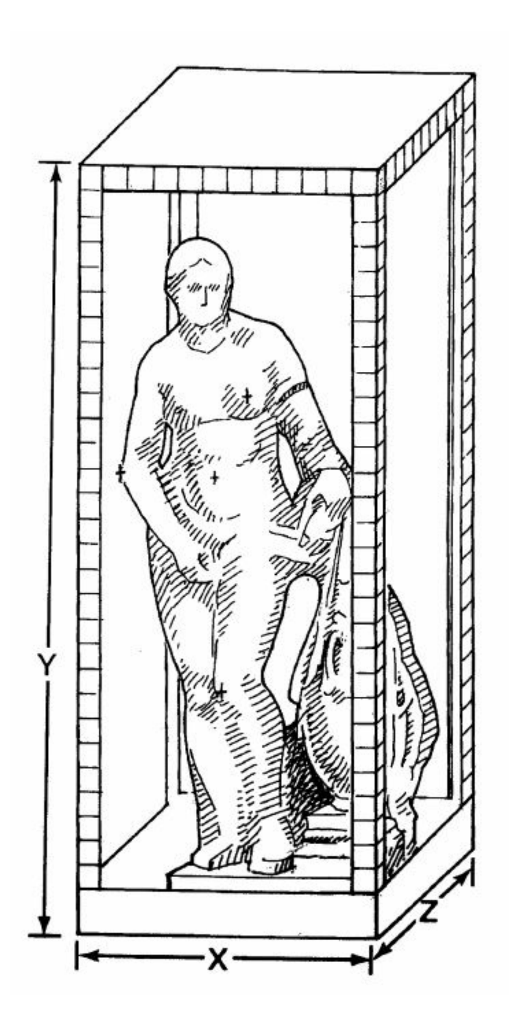
用什么方法雕刻较复杂的塑像？相关的证据主要来自那些未完成的艺术品。情况可能是这样的：起初，雕刻家用黏土制作一个模型，然后以它为依据雕刻大理石。他可能需要使用某种“点定位”法，用以测量需要切除的石头，使之符合黏土模型的形状。他可能需要设定三条轴：x，y，z，空间的每一点都应和这三条轴相对应，也就是说，某一点被确定为：顺x轴延伸几个单位长度，顺y轴向下几个单位长度，顺z轴往里几个单位长度（图141），等。

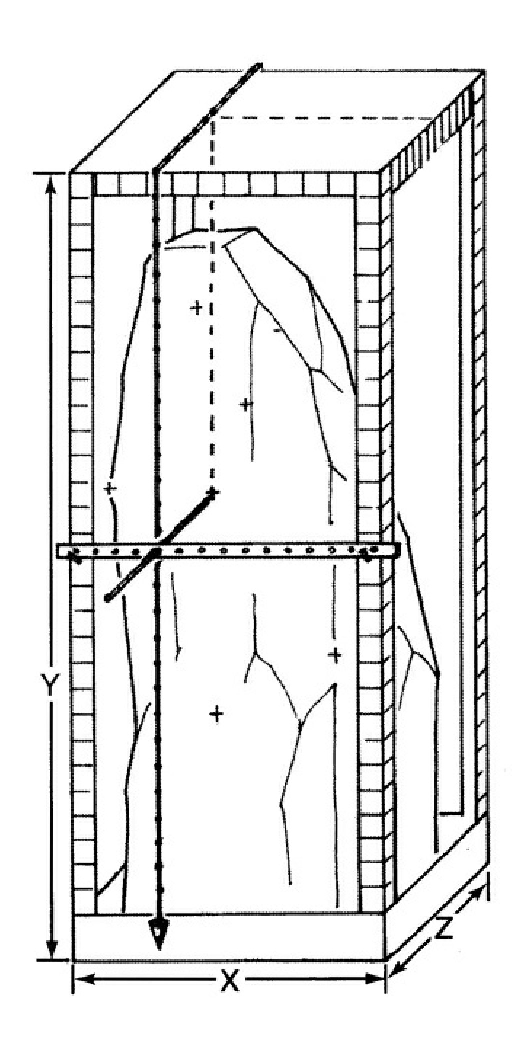
黏土模型和将要雕刻的石块可采用相同的体系，可利用轴来测量模型，确定一些突出部位的位置，比如鼻子、乳房、膝盖等等，然后在石块上标出同样的尺度，雕刻家由此削掉多余的部分，直至抵达相应的点。

雕刻家会在黏土模型上不断测量，进而切削石块，达到所需要的点。他可能先从正面着手，先确定几个最突出的点，切去石头，再向背部方向推进，确定其他点。

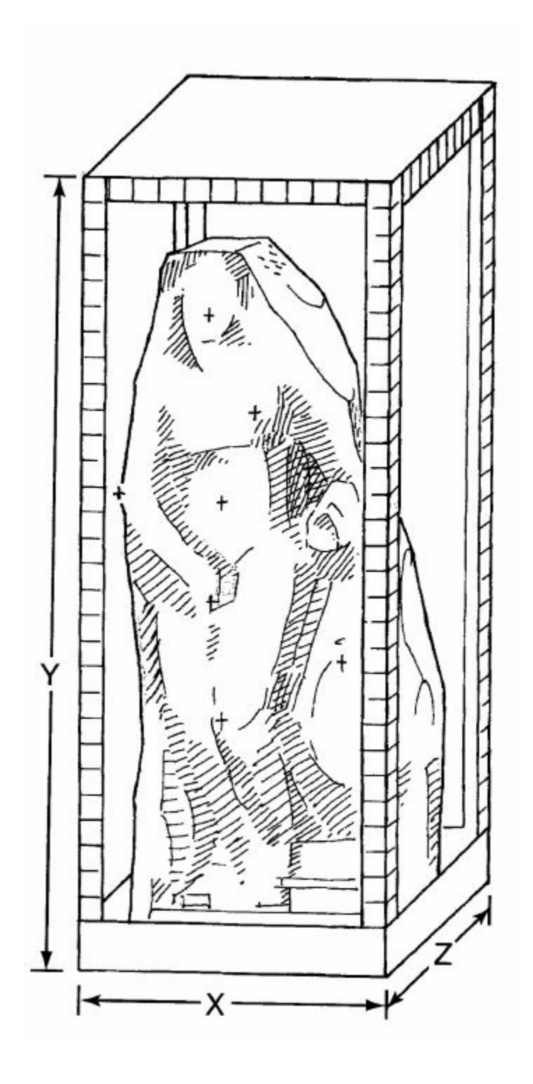
一旦确定了足够数量的点、可以勾勒出人体的轮廓时，有经验的雕刻家就比较自在了，他可以使用卡钳来测量石像各部位自身的间距。（粗心的工匠有时会在诸如下巴或前额等部位留下圆颗粒，这些就是测量点，从而暗示了工匠们的工作方式。）最终的作品与模型像不像，取决于雕刻家的技术、细心和准确程度。

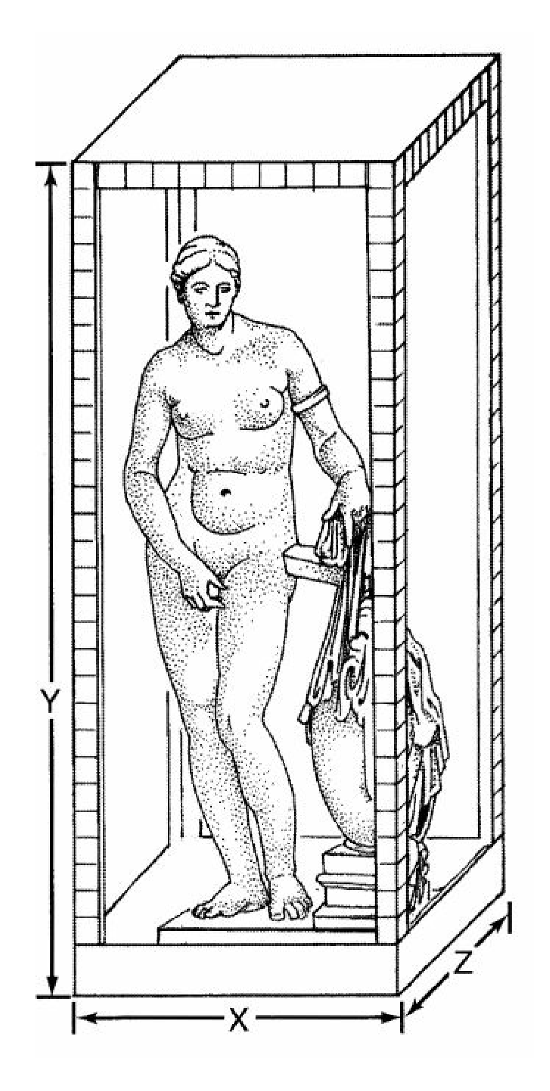
这种方法既可用于雕刻原创作品（如图79、93、94和96），也适用于罗马人制作复制品。在制作罗马复制品时，会依据著名的希腊塑像做出模子，然后用黏土模型雕刻大理石像。


Y
X
Z



Y
X
Z


Y
X
Z



141. 图解，表现如何利用模子来测量需要的点。

罗马人如何复制或改制希腊塑像

罗马人制作了大量雕塑，但只有一小部分是肖像雕（图93—96）或历史题材浮雕（图97、99—102）。许多雕塑（多数是单人塑，偶或有群体塑）被看作是希腊作品的复制品或仿制品，其中有些是青铜浇铸的，多数是大理石雕刻的。

假如用大理石来复制青铜塑像，就必须进行某些调整。青铜有抗张强度，其塑像可以两足自立，不必依靠支架（图18和75）。大理石却需要支撑，如果说在两腿之外再加一段树桩（图20和25），或画蛇添足增添一根撑柱（图77），这就可能暗示石雕像是由青铜像改造而来的。我们应该记得，所有大理石塑像（无论原作或复制）都需要适当的支撑，即便像亚里士多迪科斯的后期青年男子像这类上古时期的石雕（图9），也需在臀部安放撑柱以协同固定双手，但最终它们还是断落了。在某些专门复制希腊著名作品的作坊里，一定是使用石膏做模子，有些模子现在还保存着。

但并不是所有看似古典作品的罗马雕塑都是复制希腊作品，罗马人对塑像的需求很大，他们要装饰私人住宅和别墅，点缀公用建筑如浴室、剧场、竞技场等。学者们现在越来越认为：罗马人并不总是老老实实地抄袭希腊作品，他们为自己的目的创作新的形象（神祇、英雄、拟人作品等），而且为自己的需要大量生产。

我们现在知道，罗马人在制作人物肖像时，如何对希腊作品进行改造、细心推敲，结果其影响要比简

单重现人物的相貌深刻得多。因此，普里玛波尔塔的奥古斯都像（图93），其站立的姿势非常像古典青铜作品《持矛者》（图25），这样就抓住了波力克莱塔塑像中那种轻松与威严的气质。大理石的奥古斯都像和所有大理石塑像一样，必须要有支撑。《持矛者》的大理石复制品运用了常见的树干帮助支撑右腿，奥古斯都像的作者却充分发挥想象力，他用骑海豚的丘比特作支撑物。丘比特是女神维纳斯的儿子，也是英雄埃涅阿斯的儿子，而埃涅阿斯是罗马人的祖先，所以小丘比特（可能以奥古斯都某个孙子为原型）就影射了奥古斯都与罗马人民的神圣起源。

罗马人如何使用希腊绘画的复制件

昆体良是公元1世纪罗马人，他提到画家“只知道学习如何用测绳和垂线来复制绘画”（《演说学校》10.2.6）。这意味着：有些画是复制的，其乱真程度，很难将真假相区分。

我们知道罗马人崇拜希腊绘画，有时相同的构图可引出两幅或更多的画（图104和105），这说明它们有相同的来源；进而，假如画中人物的风格也和希腊绘画相类似，那么这个作品就可能是希腊作品的复制品（尽管在复制时可以有很大的随意性）。但事实是，绘画的构图很少一致，人物也各不相同，显然是为了适应罗马住宅或公共建筑的即时场景，这就让人怀疑：许多绘画是否曾忠实地模仿了希腊作品。

人们推测波斯科里亚利巨大的壁画（第二种风格，图107）是从舞台背景移植来的，这种说法来源于维特鲁维亚的一则评论，维特鲁维亚在公元1世纪写过关于建筑的书，他描写了三种形式的舞台背景：

> 悲剧布景用圆柱、三角墙、雕塑和其他一些雄壮的装饰品来表现。喜剧背景就像是有阳台的私人住宅，从窗户看出去，模仿私人住宅进行设计。浪荡剧背景用树木、洞穴、山石和其他乡野之色来表现，时兴仿效山水的景象。（《论建筑》5.6.8，英格里德·D.洛兰英译）

第二种风格的绘画似乎呈现三种类型：有些用雄壮的景象作装饰；有些是城市风光，私人住宅，带有阳台；有些是田园景色。人们于是认为，它们和维特鲁维亚描写的三种舞台背景相对应；并且，舞台背景是不包括人物的，因为演员在前台演出，就提供了人物形象。第二种风格的壁画也没有人物，这暗示着它可能起源于舞台背景。

艺术家小传

阿加塔尔克斯（Agatharchos）公元前5世纪希腊萨摩斯岛人，在雅典工作，为戏剧表演画布景，是第一位大规模使用透视法的人。

阿里斯多诺托斯（Aristonothos）公元前7世纪的陶艺师，有可能是从希腊人定居的南部意大利或西西里移居到埃特鲁里亚的塞尔维特里的，他是最早在自己的作品上签名的希腊艺术家之一（图61）。

欧泰米德斯（Euthymides）公元前6世纪晚期雅典的赤像陶瓶画师（图67）。

埃塞吉亚斯（Exekias）雅典的黑像画法陶艺师和画师，他在公元前6世纪第三个二十五年里进行创作（图64）。

克莱提亚斯（Kleitias）公元前6世纪第二个二十五年里雅典的黑像陶瓶画师，“弗朗索瓦瓶”的作者（图62）。

米隆（Myron）雅典雕塑家，伊留特拉岛人，青铜塑像《掷铁饼者》（图20）的作者，活跃于公元前5世纪的第二个二十五年时期。

尼基阿斯（Nikias）公元前4世纪雅典的平板画家，也曾为伯拉克西特列斯的一些大理石雕塑涂过彩。

帕拉希奥斯（Parrhasios）公元前5世纪末至前4世纪初雅典平板画家，埃菲索斯人，以其动态诱人的轮廓线条而著称。

佩拉依科斯（Peiraikos）希腊化时代的“杂物画家”。

菲迪亚斯（Pheidias）公元前5世纪第二和第三个二十五年间雅典的雕塑家，以青铜和大理石为材料，但尤以金加象牙的神像最为出色。他是帕特农神庙及伯里克利时期其他一些工程的总监工，对古典盛期风格的作品很有贡献。

波利格诺托斯（Polygnotos）古典早期（公元前5世纪第二个二十五年）的希腊画家，尤以表达静景和揭示性格气质著名。他似乎是第一个在大型壁画上把人物放在不同水平线上的人，由此而使这些人所处的空间好像比过去所有绘画都深邃得多。

波力克莱塔（Polykleitos）阿戈斯青铜雕塑家，活跃于公元前5世纪第二个二十五年间（即古典盛期），他写过一本书叫《美的标准》（现已流轶），谈论理想的人体比例，他创作《持矛者》（图25），以此体现他的理论。在其作品的罗马复制品中，“对立平衡”的原则表达得非常充分。

伯拉克西特列斯（Praxiteles）公元前4世纪雅典的大理石雕塑家（但也作青铜作品），尤擅表现抒情风格（图72）。

史可帕斯（Skopas）公元前4世纪中期雕塑家，帕罗斯人，以表现情感形态著称。

帕加马的索索斯（Sosos of Pergamon）希腊化时期的马赛克艺术家。

宙克西斯（Zeuxis）公元前5世纪晚期至前4世纪早期的希腊平板画家，赫拉克利亚人，因对人物施以层次深浅的色彩、造成真实的立体感而为人所知。

小词典

顶板（Abacus）柱头顶端，在多利亚柱式中没有装饰，在爱奥尼亚柱式和科林斯柱中有雕刻装饰。

角饰（Acroteria，单数为Acroterion）神庙前后三角墙三个角上置放的装饰品。

奁（Alabastron）卵形细颈香水壶（图60）。

竞技场（Amphitheatre）椭圆形罗马建筑物，座位面向中央，供格斗或类似活动之用（图106、124、125和131）。

罐（Amphora）双耳大容量贮罐（图60）。

拱门（Arch）门洞上方的石建弧形结构。

上古的（Archaic）专指希腊早期艺术，时间约公元前650—前490年。

底楣（Architrave）一种楣或梁，置于两根柱子的顶端，亦称epistyle。

瓿（Aryballos）小型圆形容器，用于装运动员运动后涂搽的油（图60）。

中庭（Atrium）传统罗马房屋的中央大厅（图114—116）。

柱基（Base）柱子最底部（图41）（多利亚柱式不用）。

黑像画法（Black-figure）一种瓶画技法，先用黑色勾画人物轮廓，再刻出其中的形状细节，然后用白色或红紫色颜料标示线条（此技法于公元前7世纪由科林斯人发明，公元前6世纪在全希腊广为使用，晚至公元前2世纪仍用于某些特殊目的）。

柱头（Capital）柱顶端，置于柱身之端并支撑底楣。

观众席（Cavea）希腊或罗马剧场中观众就坐处（即auditorium）。

内殿（Cella）罗马神庙供奉神像的地方，有些神庙设三个内殿供奉三个神（三神殿）。

中心支架（Centring）在建筑期间用来支撑石质拱门或拱顶的临时框架（通常用木头制作），直到这些建筑物本身能够站立为止。黄金象牙雕像（Chryselephantine）镶有金片（衣服）和象牙（人体）的雕像。

古典的（Classical）在古希腊艺术中该术语指公元前480—前323年这段时期，参见“古典早期”和“古典盛期”条。本书中没有采用“古典晚期”（公元前399—前323年）一词。柱（Column）圆柱形支撑物，由柱身和柱头组成（有时还包括柱基，如爱奥尼亚柱式）。

对立平衡（Contrapposto）人体的平衡姿态，在这种姿态中体重不均匀分布，肩部轴线与臀部轴线向相反方向倾斜（如图25、72和73）。

科林斯式柱头（Corinthian capital）用树叶和小涡漩装饰的柱头（图43）。

上楣（Cornice）顶盘最上层。

齿饰（Dentils）齿状饰刻小物件，在爱奥尼亚柱式中替代平直的中楣。

多利亚人（Dorians）操希腊语多利亚方言的人，主要分布在希腊本土（伯罗奔尼撒半岛）、爱琴海南

部诸岛（包括克里特岛和罗得斯岛）以及小亚细亚西海岸南部一带。

多利亚式（Doric order）一种规范柱子和顶盘设计形式的建筑体系（图39）。

古典早期（Early Classical）从希波战争结束（公元前479年）到约公元前5世纪中期，这是青铜铸造师米隆和画家波利格诺托斯的创作活跃期，也是奥林匹亚宙斯神庙诸雕像产生的时期。

附墙柱（Engaged column）亦称“半边柱”（half-column），一种柱子，自身不独立，而是依附于墙上（通常是半个柱子，在平面图上呈半圆形）。

顶盘（Entablature）建筑物中置于柱子之上的部分，由底楣（直接置于柱子上）、中楣（底楣之上）和突出的上楣组成，并包括导水管（在房顶）。

埃特鲁里亚人（Etruscans）居住在罗马北面和南面的人，操一种非印欧语言，曾对早期罗马人产生过重大的政治、宗教和文化影响。

门道（Fauces）传统罗马住宅通往中庭的进口通道（图114—116）。

凹槽（Flutes）柱身上刻出的垂直沟：多利亚柱式通常有20道凹槽，相邻两槽在锐利的柱棱处相接；爱奥尼亚柱式通常有24道凹槽，相邻凹槽由棱线（平棱）隔开（图41和42）。

远近缩小法（Foreshortening）由观察角度不同而造成物体形状明显缩短，是对单个物体或形状的透视法，如从马的后面看就出现远近缩短（图81）。

中楣（Frieze）放在底楣上面的石制水平带，多利亚式中楣分割成三陇板和排档板，爱奥尼亚式中楣是长条石块。

风俗画（Genre painting）反映日常生活的绘画（相对于神话或历史题材绘画）。

希腊的（Hellenic）该词表述从迈锡尼文化败落至亚历山大大帝统治时（公元前356—前323年）的希腊文明（词源为“Hellene”，是希腊人自称之词）。

希腊化的（Hellenistic）一个近代词汇，用来表述希腊及在公元前331—前323年间被亚历山大征服地区的文化。罗马帝国时其东部已丧失政治独立，但希腊化传统仍旧很强。

古典盛期（High Classical）大约从公元前5世纪中期至晚期，是菲迪亚斯和波力克莱塔的创作活跃期，帕特农神庙建于此时。

罂（Hydria）三耳陶罐，两个水平耳在罐身两边，另一个垂直耳在罐后，供倒水用（图60）。

水池（Impluvium）罗马住宅中的中庭浅池，用于接雨水。

爱奥尼亚人（Ionians）操希腊语爱奥尼亚方言的人，主要分布在爱琴海诸岛、小亚细亚西海岸和雅典。

爱奥尼亚式（Ionic order）一种规范柱子和顶盘设计形式的建筑体系（图40）。

青年男子像（Kouros，复数Kouroi）上古时期的男子裸体像，一脚向前，重量平分于双腿，从公元前7世纪末到公元前5世纪初都有制作（图1、5—9、11和12）。

缸（Krater）用于混合酒、水的宽口容器（图60）。樽（Kylix）酒杯（图60）。

瓶（Lekythos）细颈容器，用于盛油。

瓴（Loutrophoros）新娘典浴时装水的瓶子，这种形状有时做成纪念碑（石制的），置于未婚者墓地。

排档板（Metopes）多利亚式建筑的中楣每两块三陇板之间的石板或烧陶板。

立体造型（Modelling）指绘画中用色彩阴影在二维平面上造成立体幻觉的技术。

马赛克（Mosaic）用不同色彩的小石块拼成绘画或图案的技术。石块经常被切成四边形（铺路），铺地板时会少量使用玻璃，但镶嵌墙壁和天花板时会大量使用玻璃。

迈锡尼文化（Mycenaean）为近代名词，指公元前16—前12世纪居住在希腊说早期希腊语的居民的文化。

正殿（Naos）希腊神庙内部的中心部分，神像即置存于此（字面翻译为：神之居所）。

壶（Oinochoe）水罐（图60）。

后廊（Opisthodomos）神庙正殿的后门廊。

舞台（Orchestra）希腊剧场中合唱队（至希腊化时期还有演员）活动的地方（字面翻译为：舞蹈处）。

退缩线（Orthogonals）在一幅使用单点透视的绘画上向一个点汇拢的退缩线条。

泛希腊的（Panhellenic）即“全希腊”，此词用于所有希腊人共同进行的节庆或盛典，而不管他们是多利亚人或爱奥尼亚人，也不管他们来自哪个城邦。

三角墙（Pediment）人字形屋顶的两端，其上可用雕塑装饰，雕塑既可是浮雕也可是立雕。

回廊（Peristyle）环绕一个建筑物或一个空间的一列柱子，因此外回廊是希腊神庙外面的一圈柱子（图37和38）；内回廊是在中庭围成一圈的柱廊，许多希腊化住宅和后来罗马的住宅中都有这种结构（图87c和115）。

透视法（Perspective）一种在平面上绘制立体感的技术，给人以物体存在于空间的幻觉。

壁柱（Pilaster）墙壁上浅浅外凸的矩形方柱，有柱头和柱基，很像附着于墙上的半圆柱，但横切面是方形。

底座（Podium）台基，建有罗马神庙的台基只能从正面的台阶登上去。

城邦（Polis，复数Poleis）独立的共同体，通常由一个城市中心和周边农村组成，是上古和古典时期希腊人所喜爱的政治单元。

梁柱式（Post-and-lintel）建筑体系，其中直立的支撑物（柱子或墙体）支撑水平的横梁（底楣或天花板）。

前廊（Pronaos）神庙正殿的前门廊。

布景间（Proskenion）希腊剧场里舞台和后台建筑之间的柱廊。

赤像画法（Red-figure）瓶画技法之一。用这种技法人像保持陶瓶本色，背景与细节则用黑色刻画，该技法约公元前530年由雅典人发明并在公元前5—前4世纪时非常流行。公元前4世纪时在西西里和意大利南部有人在运用这种技法时经常加入不少白色和金黄色。

浮雕（Relief）附着于背景之上的一种雕塑，它可以刻得很深（高浮雕），也可以刻得较浅（浅浮雕）。

石棺（Sarcophagus，复数Sarcophagi）用大理石雕刻的棺材。

布景楼（Scaenae frons，复数scaenarum frontes）罗马剧场后台建筑物的正面，成为舞台的后沿，与观众席顶部座位等高。

柱身（Shaft）柱子的主体部分，位于柱基（如果有柱基）与柱顶之间。

署名（在陶器上）（Signatures，on vases）希腊陶瓶上时有署名出现，有些时候署“XX画”，这可能是画家的名字；有些时候署“XX制”，这可能是陶工的名字。有些艺术家同时署“画”和“制”两个字，这可能是

他既制也画了该陶瓶。

杯（Skyphos）饮酒杯（图60）。

石碑（Stele，复数Stelai）直立的石板，上有图案或碑文，作为纪念碑或界碑。

有柱回廊（Stoa）一种建筑物，其屋顶部分地由一排或多排柱子支撑，柱子与后墙平行。

柱阶（Stylobate）神庙的上层台阶，作为安放圆柱的台地。

正堂（Tablinum）传统罗马住宅在中庭后部的中央房间（图114和115）。

躯干（Torso）去掉头部和四肢所剩下的躯体。

珍宝室（Treasury）一种小型建筑物，通常由一个城邦建于希腊化时期的神庙内，作为保存奉献给神的礼物的仓库。

三陇板（Triglyph）多利亚式中楣上有竖槽的部分。陶瓶（Vase）泛指希腊陶器。

拱顶（Vault）穹形屋顶。

涡漩（Volutes）用来装饰爱奥尼亚柱头的前后部分、向左右两边弯曲的螺旋形漩涡饰（图40）。拱石（Voussoir）拱门结构中削尖的石块。

白底瓶（White-ground lekythos）涂有白色泥釉的瓶（泥釉是一种涂层，主要成分是黏土，可含少量铁或不含铁）。公元前5世纪中期以后，瓶上的装饰画用易褪的颜色画出（红紫色、蓝色和绿色等），这些颜色在烧制后才涂抹，因此就不像陶器上常见但色泽有限的那些颜色那么经久。这种陶瓶对日常使用来说是太奢侈了，所以就用来装橄榄油奉献给死者（图71）。

进一步阅读书目

希腊艺术

B.阿什莫尔：《古典希腊的建筑师和雕刻家》，费顿出版社，1972年，内容是公元前5和前4世纪的建筑及建筑上的雕刻。

J.D.比兹利和B.阿什莫尔：《希腊的雕刻和绘画》，剑桥大学出版社，1932年，内容涉及从几何图形时期到希腊化时期的希腊雕刻和绘画。

J.博德曼：《希腊艺术》，泰晤士和哈得孙公司，1973年，平装本，一般性入门书，有简短的文字说明和大量的插图。

R.M.科克：《希腊彩陶》，梅休恩出版社，1972年，是详细的指南书。

W.B.丁斯莫尔：《古代希腊的建筑》，巴兹福德出版社，1975年，是详细的标准工具书。

R.马丁：《希腊家居建筑》，奥尔德伯恩出版社，l967年，简短介绍，配插图。

J.J.波利特：《古典希腊的艺术和经验》，剑桥大学出版社，1972年，平装本，涉及雕刻、绘画和建筑，主要是公元前5世纪的。

J.J.波利特：《希腊化时代的艺术》，剑桥大学出版社，1986年，考察希腊化时期的各种造型艺术。

G.M.A.里克特：《希腊艺术手册》，费顿出版社，1974年，平装本，一般性入门书，系统介绍许多论题，包括主要的和次要的艺术。

M.罗伯逊：《希腊艺术史》，剑桥大学出版社，1975年，内容涉及从几何图形时期到希腊化时期，包括建筑；对初学者还有缩写本：《希腊艺术简史》，剑桥大学出版社，1981年，平装本。

S.伍德福德：《帕特农神庙》，剑桥大学出版社，1981年，平装本；涉及早期历史和晚期历史上的雕刻、建筑和建筑程序等。

S.伍德福德：《希腊艺术入门》，达克沃斯和康奈尔大学出版社，1986年，平装本，讨论公元前8—前4世纪的雕塑和瓶画，有大量插图。

罗马艺术

R.比安奇·班蒂内利：《罗马，权力中心》和《罗马，后期帝国》，泰晤士和哈得孙公司，1970和1971年，一般性入门书，有丰富的插图。

A.波伊赛阿斯和J.D.沃德·珀金斯：《埃特鲁里亚和罗马建筑》，塘鹅出版社，1970年，详细的标准著作。

G.M.A.汉夫曼：《罗马艺术》，诺顿出版社，1975年，平装本，一般性入门书，配有插图、概述和评论。

H.卡勒：《罗马及其帝国》，梅休恩出版社，1963年，一般性入门书，按时间顺序介绍绘画、雕塑和建筑。

R.林：《罗马绘画》，剑桥大学出版社，1991年，平装本，对罗马绘画的发展进行全面的考察，有大量插图。

W.L.麦克唐纳：《罗马帝国的建筑》，耶鲁大学出版社，1965年，对帝国时期的重要建筑作详细的考察。

P.麦金德里克：《石头的谈话》，诺顿出版社，1983年，平装本，通过考古发掘史对罗马艺术作一般性介绍。

N.H.拉米奇和A.拉米奇：《罗马艺术》，剑桥大学出版社，1991年，对罗马建筑、雕塑和绘画做清晰的介绍，插图丰富。

G.M.A.里克特：《古代意大利》，密歇根大学出版社，l955年，尽管有关埃特鲁里亚的部分有错误，但对了解罗马艺术仍旧有用。

I.S.里伯格：《艺术中的罗马国家宗教仪式》，罗马美国学院会刊第22卷，1955年，对大量的罗马浮雕作精辟的分析，插图本。

D.E.斯特朗：《罗马帝国的雕刻》，提兰蒂出版社，1961年，对罗马浮雕的介绍分析。

J.M.C.汤因比：《罗马人的艺术》，泰晤士和哈得孙出版社，1965年，系统指南，论及多种议题，不包括建筑。

文献资料

普林尼：《普林尼关于艺术史的章节》（杰克斯—布莱克和E.塞勒斯编），阿尔格诺出版社，1968年，有前言，正文使用拉丁文及英文，有详细注释。

玻萨尼亚斯：《希腊指南》，企鹅出版社，1971年，两卷，平装本，英译。

J.J.波利特：《古代希腊的艺术：资料与文献》，剑桥大学出版社，1990年，平装本；《公元前753年至公元337年的罗马艺术》，普伦提斯出版社，资料文献，1966年，平装本，从多种古代作家作品中精选段落加以翻译，有简要注释。

注释

[1] 英文中“竞技场”（amphitheatre）一词的原意是“两个剧场”。——译者



The Middle Ages

剑桥艺术史

中世纪艺术

[美国]安妮·谢弗—克兰德尔 著 钱乘旦 译

译林出版社

版权信息

著作权合同登记号 图字：10-2012-327号

书　　名　中世纪艺术

作　　者　【美】安妮·谢弗-克兰德尔

译　　者　钱乘旦

责任编辑　李瑞华

出版发行　译林出版社

ISBN　978-7-5447-6925-9

关注我们的微博：@译林出版社

关注我们的微信：yilinpress

意见反馈：@你好小巴鱼

目录
CONTENTS

导言

本书谈的是11世纪后半期至14世纪末的西欧艺术和建筑，其前半期从艺术风格上说叫罗马式，罗马式为后来那种更知名的风格即哥特式的创作铺垫了基础。

如果把1050年前后说成是罗马式艺术风格的起源，未免有点太主观。艺术是艺术家和工匠创作的，他们为愿意出钱也出得起钱的人创造美丽的作品。在西欧，这一类活动从希腊罗马时代就开始了，并贯穿于整个所谓的“黑暗时代”。

给艺术提供赞助的通常是统治者，他们有的统治国家，有的统治教会。举例来说：皇帝查士丁尼曾把他本人以及一些廷臣的肖像做成闪闪发光的马赛克，镶嵌在拉文纳圣维塔莱教堂的墙壁上。公元785年，西班牙科尔多瓦的穆斯林统治者阿布达尔—拉赫曼动手建造一座大清真寺，把伊斯兰的装饰风格与拱门系列结合在一起，拱门的思路可能是从罗马引水桥发展来的。“黑暗”年代留下许多杰出的艺术品，其中包括爱尔兰僧侣画在手抄本上的纵横交错的装饰画，还有所谓的阿尔弗雷德珠宝，当然也还有其他作品，特别是修道院的艺术品。修道院是那时艺术和学问的中心，制作了许多漂亮的东西，它们从寺院制度的创立者圣本笃（公元480—约550年）那里得到灵感，把修道院扩散到全欧洲。修道院保存了古代最好的文化传统，并且从新来的民族那里兼收并取，采纳新的风格，这些人是刚从北方和东方来到欧洲的。要想对中世纪艺术的起源有所了解，就需要对这骚乱时期的艺术作品做总体的研究，而这里举的例子只能指出某些趋向而已。



1. 科尔多瓦清真寺（现大教堂）内的双层拱，西班牙，8世纪。



2. 查士丁尼皇帝与廷臣，拉文纳圣维塔莱教堂凹室马赛克镶嵌画，6世纪。

要充分理解中世纪的艺术和建筑，就需要对中世纪的生活有所了解，熟悉中世纪的建筑程序和肖像技术，同时也熟悉肖像表现的主题。现代人已习惯了朴实无华、不假修饰的现代建筑物和独立的雕像，习惯了装在画框里、挂在墙上的绘画，他们看见建筑物内外附着一组组罗马式和哥特式的纪念像时，就对这个现象大惑不解。本书的目的之一，就是帮助读者了解中世纪建筑的类型、风格和方法，另一个目的是说明在制作中世纪肖像时所使用的物质材料和技术。至于作品的主题，本书讨论的多数作品是为罗马天主教堂制作的，而今天天主教的教义和目标已不再像中世纪时那样为人所熟知，所以本书还要简单谈一谈中世纪的圣像学，即主题研究，这是和风格分析截然不同的。



3.阿尔弗雷德珠宝，英国，约公元880年，长63.5毫米，牛津阿什莫尔博物馆藏。铭文为：“奉阿尔弗雷德之命作。”

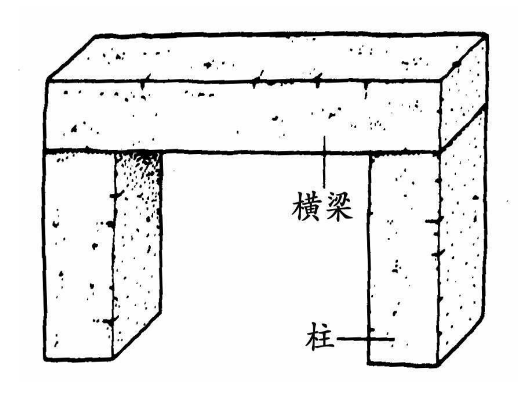
1 罗马式建筑和艺术

罗马式（Romanesque）这个名称是19世纪发明的，意为“类罗马的”。这个术语最初用来谈论建筑，指的是在11世纪晚期到12世纪之间，典型的欧洲建筑采用了类似古代罗马时期的厚石墙和有拱顶的建筑风格。

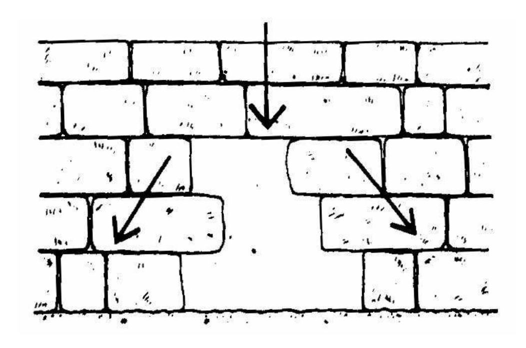
罗马式建筑的主要特征是拱顶，拱顶意味着用弧形的石质房顶覆盖空间，它不同于以横梁置于圆柱或侧柱上跨越空间的那种结构，后面这种结构有时被称为梁柱式，而拱顶结构则被称作拱壁式。扶壁是一种独立坚固的石质支撑物，拱则是形成拱顶的结构基础，它跨越空间，由一系列楔形石块组成，这些石块即是拱石。由于拱能够比简单的横梁跨越更大的空间，建筑者在使用拱的建筑物中便可以使用更少的支撑物。基督教的建筑师认为这是一个很大的优点，因为他们所建造的教堂，其室内障碍物应该越少越好。基督教的礼拜多数是公众性的，参加礼拜的人应该看得见带领他们进行祈祷的教士们。

拱顶建筑的另一个好处是防火。大多数早期的基督教堂，即在罗马式出现之前的加洛林和奥托时期，建筑物用木材做屋顶，原因是木料在欧洲很丰富，造房子也比较容易。但中世纪编年史上充满了火灾的记录，大火摧毁木屋顶教堂，人们看见自己的教堂被毁坏，感到腻烦了，就开始学着造石头的拱顶。

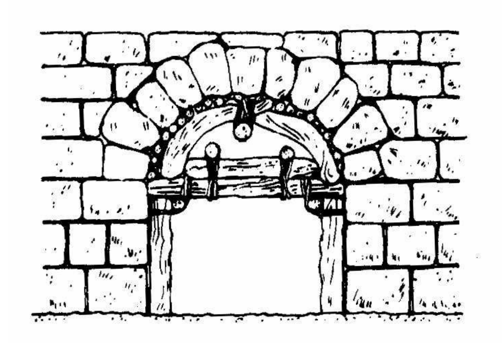
最简单的拱顶是一个拱门向两边伸开，这是一种筒形或隧道形拱顶，这种拱顶重量很大，内部又很少采光，因此古罗马的建筑师就发展出交叉拱顶。



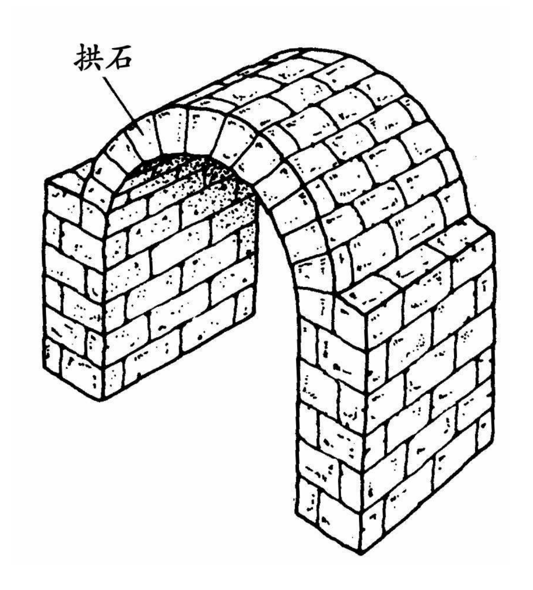
4. 梁柱式结构。



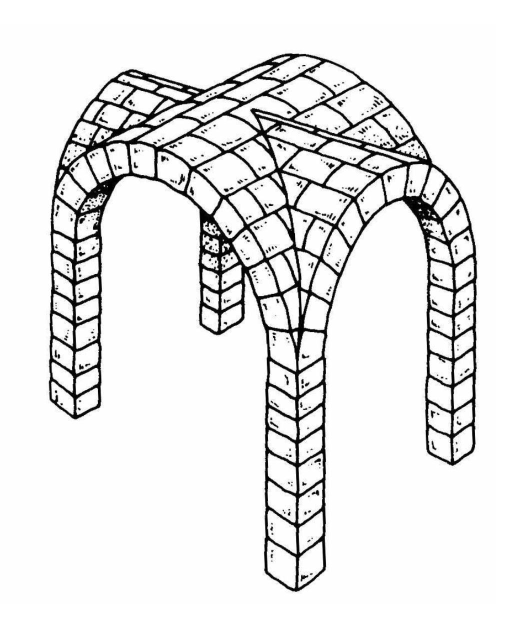
5. 墙的重量向下挤压，若抽走几块砖，别的砖仍能互相支撑，并将挤压力向外、向下传送。



6. 将缺口做整齐，在缺口上方摆起楔形的石块（拱石）使之互相支撑，用一个木架将其稳住，拱做好后再把木架拿走。



7. 筒形拱顶。



8. 交叉拱顶。

交叉拱顶由两个筒形拱顶直角相交，于是就在四道扶壁上形成一个天棚。两个筒形拱顶结合的地方叫交叉顶，这种顶只能在正方形平面上建造，对其他形状就很难，但由于它能够让更多的光线进入建筑物，形式又比较开放，所以能够满足人们的需要。

几乎所有的罗马式教堂都采用这两种拱顶，即筒形拱顶和交叉拱顶。从视觉上说，这些拱顶给人以坚固、沉稳、安详的印象，却缺乏奋进感。它们的表面很平滑，你的眼睛每次扫视空间，半圆形线条总是把目光引回到地面上。

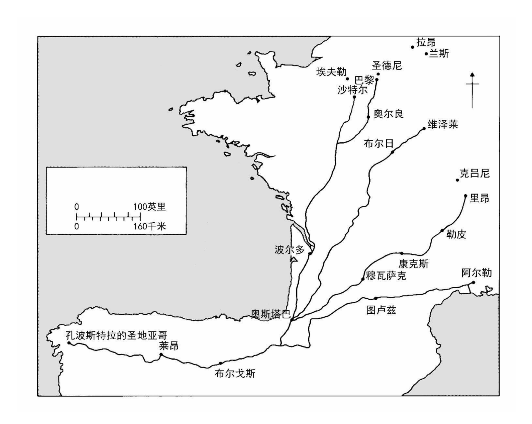
罗马式风格还有一些特点，那就是支撑拱顶的扶壁厚重、光滑的石墙敦实，墙上开着喇叭形洞口，用来做成小窗子。

图卢兹的圣瑟尔南：“朝圣路”教堂

我们来看一个特别的建筑物，即图卢兹的圣瑟尔南教堂，图卢兹是法国西南部城市，朗格多克地区的古老都城，它让我们对罗马式建筑有更加确切的认识。这个教堂是一个典型，有时我们称它们为“朝圣路”教堂，设计它们部分是为了解决交通问题。

中世纪的人们同现在一样，到圣地去朝圣旅行，有的是想治病，有的是在家乡犯了罪、将朝圣作为监禁的替代手段，还有的是因为天主教会许诺让朝圣者的灵魂得到永生。撇开医药的、司法的、精神的获益不谈，朝圣为那个时候的普通人提供了相当稀少的旅行机会。连妇女都可以去朝圣，这种朝圣就好像是有向导的集体旅行。基督徒朝圣的目标地，最显赫的是耶路撒冷，那是耶稣基督生活和离世的地方；接下来是罗马，那是第一任教宗圣彼得赴难的地方，也是教廷的行政中心；再就是西班牙西北部孔波斯特拉的圣地亚哥，据认为那是使徒雅各（西班牙文中叫雅戈）的葬身之地。

到10世纪，人们蜂拥穿越法国和西班牙，去朝拜雅各灵地。12世纪甚至出现了一本旅行指南，向旅行者介绍最佳的路线、特效圣物所在地、沿途饮水是否干净、途中会不会碰到的当地人的不良习惯等等。随着孔波斯特拉的朝圣名望不断上升，沿着推荐路线前来旅行的人数也在增加，当地教堂遇到许多麻烦，这对于现在那些居住在别人想要参观的地方的人们来说真是太熟悉了——来访者干扰城市和住户的日常生活，因为里面有些东西本来只是给当地居民用的。许多教堂藏着圣人的遗物，人们相信这些东西有神奇的治病力量，来朝圣的人都想看这些陈列的圣物，以及藏在教堂库房中的其他宝贝，而当地人却只希望在不受干扰的情况下举行教堂日常的礼拜。

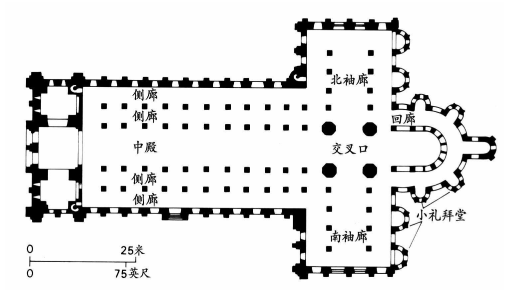


9. 前往孔波斯特拉的朝圣路线。

然而朝圣者终究是重要的财源，于是为接待朝圣者，建筑师设计出一种平面图，即在教堂四周开辟出连续的走道，让来访者沿着过道悄悄地行走，他们可以欣赏教堂的结构，观看当地的圣物和其他宝贝。人们把宝藏放在小礼拜堂里展出，小礼拜堂从走道的弧形部分向外辐射出来，这个部分叫回廊，回廊环绕着教堂的祭坛，与此同时，正常的礼拜仪式可以在教堂中间较高较大的地方进行，完全不受干扰。

图卢兹正好在一条主干道上，那条路穿越法国，直通孔波斯特拉的圣地亚哥，圣瑟尔南教堂就是上面提到的那种教堂的出色典范。由于图卢兹周围很少有建筑用的石料，教堂主要用当地的桃红色烧砖建造，建筑者仅仅在窗孔、门道、墙角和装饰雕塑这些特殊部位才使用石材。教堂外观成十字形布局，两条建筑中轴线交叉口上有一座高塔，这种平面图用来象征基督在十字架上的身体。圣瑟尔南教堂是在11世纪晚期动工建造的，在此之前很久，此种传统已经形成了。平面图上有中殿，那是会众站立和跪拜的地方；有袖廊，这是教堂的横臂。东部建筑群——教堂神圣的东端——被称为内室，在法文中，这个词的意思是“枕头”，教堂的这个部分被想象成是一个枕头，让悬在十字架上的基督有倚头之处。人们清楚地看见：高大的主建筑物被四周走道所环绕，在走道以上、最上层空间以下，还有一道延绵的楼廊，形成一个中间的层次。建筑物是由分划明确的砖石结构组成的，各组由起稳定作用的扶垛分开，形成单元，每个单元是一个跨间，每个跨间有它自己的窗户。

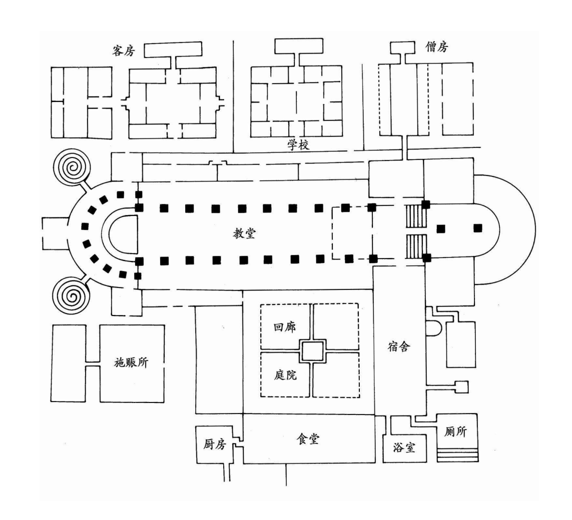




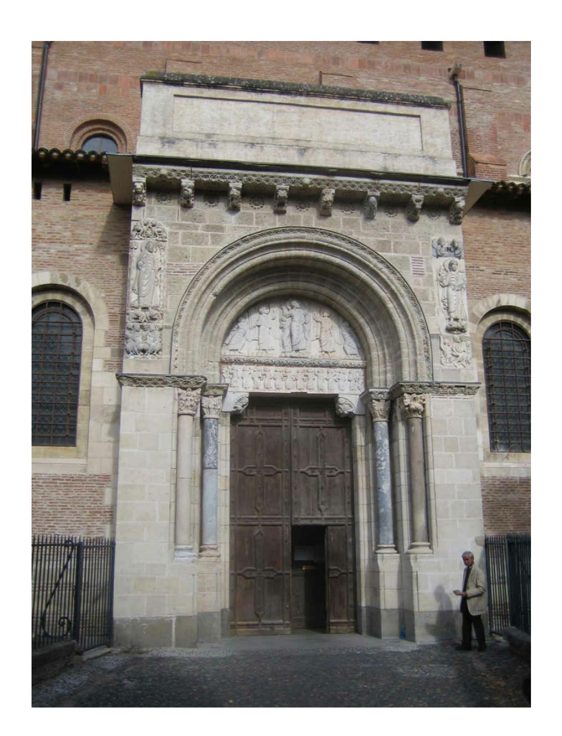
10—11.图卢兹圣瑟尔南教堂，约1080—1120年，空中俯视和平面图。



12.图卢兹圣瑟尔南教堂中殿。

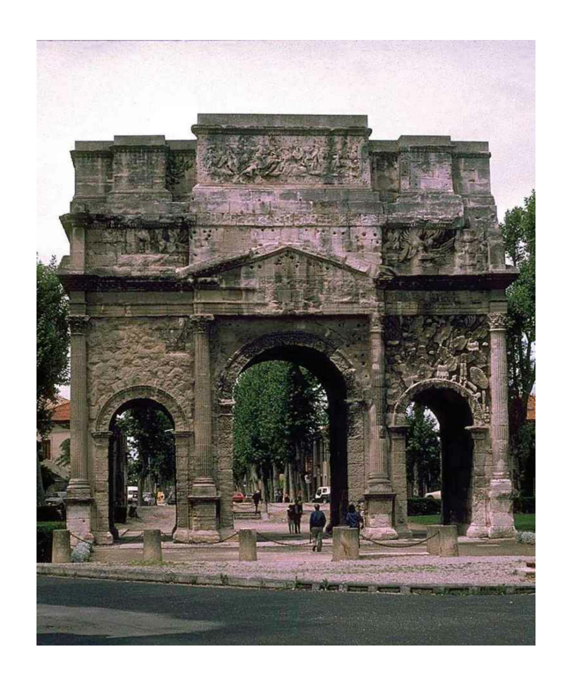


13. 瑞士圣加尔教堂拓展修道院简图。



14. 米埃日维尔门，建于1110年，图卢兹圣瑟尔南教堂。

走进建筑物，可看出内部和外部也一样分成许多跨间，这是罗马式建筑的结构特征。复式扶壁支撑着主连环拱，或建筑物底层，每一个复式扶壁上都有附墙半圆柱，它们往上攀升，穿过配有连环拱的楼廊，直至中殿上方的筒形拱顶。楼廊也有拱顶，是半筒形的，可以用来抵消由中心拱顶所造成的向外、向下的推力。回到地面上来：侧廊和回廊上方使用了交叉拱顶，每个跨间都是一个清晰的立体空间。跨间大小有一定的比例，如同9世纪建造的瑞士圣加尔教堂那样（好几百年中它是教堂建筑的一个楷模），圣瑟尔南平面设计中有一个基本计量单位，即交叉口，中殿的每一个跨间相当于交叉口大小的一半，过道则相当于它的四分之一。



15. 奥朗日的罗马凯旋门，可能建于公元1世纪初期。

教堂里面空旷阴凉，气势恢宏，给来访者很深印象，同时又和外面的灿烂阳光形成对照。会堂很长，声音在里面回荡，再次加强了这种印象。

米埃日维尔门：基督升天

在只有少数人能够读书写字的时代，教会及其成员要想和潜在的皈依者相互沟通，基本上就要靠绘画和雕塑，于是教堂内部墙壁和拱顶上就画着许多宗教图画。雕刻家在柱头也就是圆柱和扶壁顶端还制作一些小型雕塑，但最集中冲击人们视觉的是大门口的雕像，在人们走进教堂之前就能够看见它们了。

米埃日维尔门开在圣瑟尔南教堂中殿的南侧廊第五个跨间处，这道门大约在1110年建造，是罗马帝国灭亡后欧洲最早的大型雕塑作品之一。罗马人曾经在建筑物里使用雕塑，但纪念碑式的雕塑连同罗马文明中的舒适物品，如室内水管等，在中世纪的最初几百年都被人忘记了。看得出：米埃日维尔门的外形与典型的罗马凯旋门很相像，比如在法国南部的奥朗日就有这样一个门。确实，在中世纪的各个时期，教堂入口都可以被理解为走向胜利之地的康庄大道，那里是基督的王国，而教堂内的圣堂，则是胜利之地的象征。记住这一点，就能够理解为什么人们把这么多的塑像慷慨地放在米埃日维尔大门上。



16. 基督升天，图卢兹圣瑟尔南教堂米埃日维尔门的门楣中心。

最大的雕塑区在门楣中心，那是一面半圆形的墙，墙上方有几道厚重的拱，拱覆盖着门道。门楣中心描绘的是《圣经》中的基督升天图，基督死而复活后正在去往天国。画面中心是基督本人，他举起双臂，在两个天使的帮助下向上升起。两旁，各有一对天使握着十字架，用他们致礼的身姿框住了中间的人物群。支撑门楣中心的横梁上有两个天使，他们正在对使徒们说话，使徒们惊慌失措，注视着他们敬爱的主升上天空，到他在天国的父亲那里去。

这幅图非常对称，平衡的布局突出了场合的庄重，和大多数罗马式风格所描述的宗教事件一样。画面上姿态优雅、理想化的人物形象，说明雕塑家是了解罗马雕塑的。而使徒的形象被随意压缩或挤短，让他们适合横梁的尺寸，又表明艺术家抱持着一种新的态度。看来，艺术家更关心的是如何在有限的空间里把故事讲清楚，而不是表现理想的人体比例美。



17. 康克斯的圣福瓦教堂，11世纪，完成于1140年。

门楣中心两边有门墙，上面刻着圣彼得和雅各的浮雕。彼得是第一任教宗，在这儿象征着天主教会是

一个有组织的实体；雅各出现在这里，是因为他的一些圣物收藏在圣瑟尔南教堂内，而且很多路过这道门的人，应该是在去孔波斯特拉的圣地亚哥的路上，在那里，他们要去朝拜雅各的灵地。雕塑中那两位圣者脚踩猛兽，这是他们征服邪恶的标志。我们记得基督塑像的意思是通过升天而征服死亡，因此米埃日维尔门表达的是，它许诺众人：信仰基督并且追随基督教会的教诲，人类就能从罪恶中得到拯救。

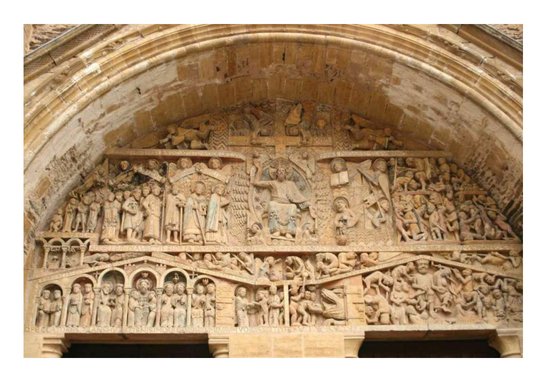
康克斯的圣福瓦：一个小女孩的灵地

另一个“朝圣路”类型的教堂坐落在靠近法国中部绿色山谷中的一个名叫康克斯的小镇上，康克斯教堂是为纪念一个叫福瓦的小姑娘而建的（福瓦的意思是“信仰”），福瓦因为信仰基督教，九岁的时候被杀害。

福瓦的事通过一个特别的塑像流传下来，那就是福瓦圣物盒，该教堂最重要的一件珍宝。圣物盒在中世纪很常见，圣人的骨头或衣服或其他遗留物装在盒子或雕塑中，表面用金、珐琅片与宝石包装。圣福瓦的遗物存放在一座坐像中，而这座像就是一部中世纪的金属工艺和宝石雕刻的个人小历史。圣福瓦的头部模仿罗马的头盔，只是套着一顶王冠，又加上宝石镶嵌，让它“合乎时尚”。



18. 圣福瓦圣物盒，康克斯圣福瓦教堂圣物库藏。



19. 末日审判，康克斯圣福瓦教堂西外墙正面的门楣中心。

康克斯教堂看起来就像是圣瑟尔南的小型复制品，它是用蜜黄色的石头建造的。西面墙正中间有一道门，门楣中心的“最后的审判”大约在1140年左右制作。这个作品表现的是这样一种信念：在世界的末日到

来时，基督会回到人间，他将审判所有的灵魂，让善者进入天国、恶者坠入地狱，永远不再改变。我们看见在门楣中心的中央基督正安详地坐着，他周围是一圈光轮，星光在其中闪烁。光轮是有尖的椭圆形，喻指光晕，暗示其中的人物是圣人。基督的右手（在我们的左边）指向天堂，那些被赐福的灵魂将在那里找到他们新的家；他的左手指向下面，那是地狱，受诅咒的灵魂就要被发配到那里去。把人的右手与善相连而把左手与恶相连，这在中世纪艺术中是一如既往的［拉丁语有助于我们记住这一点，在拉丁语中，“左边”（sinister）后来在英语中意为“不吉”（ominous）；“右边”（dexter）是指大多数人的右手有技巧，这样就派生出一个英语单词dexterous，意思是“灵巧的”］。天国这边的画面看来给雕塑家们的想象力出了道难题：他们盼望，在天国里灵魂摆脱了无休无止的艰辛困苦与病痛，而这些恰恰是中世纪大多数人的命运所系，所以他们描绘的天国，具有宁静不动的特征。另一方面，地狱就很容易想象了，因为雕塑家对人世间的各种酷刑实在太熟悉了，而那些就是他们想要刻画的，人间的暴行无穷无尽。就在基督脚下，地狱张开着大口，吞下一个不幸的牺牲品。还有一些恶魔，它们手握各种武器，心中永远怀有恶念，它们把那些赤身裸体受诅咒的人叉起来、烧烤、刀刺、棒打、捆绑、勒死——所以毫不奇怪，人人都害怕末日审判。

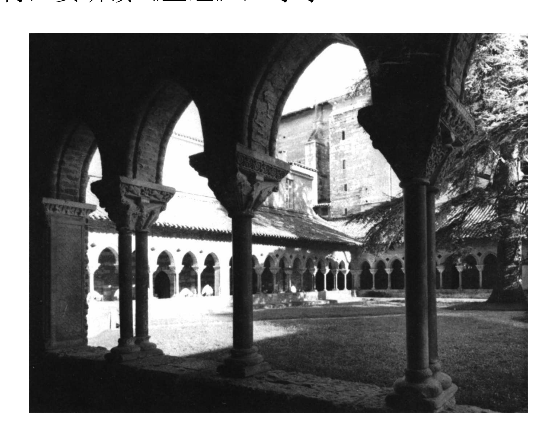
尽管从雕塑风格上说，康克斯的门楣中心不如米埃日维尔门那样精致，但康克斯提供了另外一个方面，也同样吸引人，那就是彩绘。“彩绘”的意思是涂抹许多种颜色，这几乎是中世纪所有雕塑的特点。康克斯残留的色彩痕迹让我们更好地了解一个彩绘的门楣中心是什么样，那个时期其他的纪念性作品都不如它。

穆瓦萨克的圣皮埃尔修道院：美的畸形和畸形的美

朝圣者离开康克斯，迈着沉重的步子走向孔波斯特拉的圣地亚哥，几天以后，他们就来到穆瓦萨克，那里有一座巨大而繁荣的修道院，修道院里有一个教堂，那是献给圣彼得的（法文名字是圣皮埃尔）。

第8页上有一幅典型的修道院平面图，想新建一个修道机构的修士就可以把它拿过来使用。平面图不仅包括修道院教堂，还有许多别的必要设施——僧房、食堂和修道士的盥洗间等，还有烹调、制作饮料、饲养动物和种花种菜的地方。圣加尔的平面图上甚至有一小块墓地用于埋葬修道士，并可在那里种植果树。修道院里有一个十分重要的地方是回廊，那是一个四边形、有顶的走道，通常围绕庭园或喷泉而建，在回廊中，修道士可以散步和交谈。如果修道院包括一个少年男校，那么这个学校也常常设在回廊里。

穆瓦萨克的修道士属于克吕尼会，它是罗马式风格时期最重要的修士会。该会得名于勃艮第的克吕尼，那儿是该会的母教堂所在地。克吕尼修道士的公共生活遵从本笃会的规矩，又加上在福音书基础上的个人精神修炼，强调唱诗功能，主张礼拜仪式的壮观和隆重。圣本笃曾规定过一些重要的原则，一个虔诚的基督徒应该事事遵从：他应该和别人和睦相处，不要总是自行其是，不能自视过高；他应该过简朴的生活，不应要求过头；他应该祈祷，要研读《圣经》，等等。



20.穆瓦萨克圣皮埃尔修道院回廊，1100年建成。

几百年来，人们越来越把注意力放到礼拜的宏伟和庄严，以及做礼拜的建筑物上面，穆瓦萨克的回廊就体现了如何用手头的资金来建造精美的建筑物，然后再配上精美的装饰。回廊一个扶壁上有一段铭文，记录着回廊完成的时间：1100年。回廊由小圆柱环绕，圆柱有柱头，上面饰着叶纹、兽像和圣经故事。12世纪有一个西多会的修士叫克莱尔沃的圣贝尔纳（西多会是个改革派修道会），他就不像克吕尼派那样热衷于装饰，他在写给圣蒂埃里修道院院长威廉的一封信中抱怨不已，当时他的脑子里想的可能就是这个回廊：

> 在回廊，在那些驻足读书的弟兄们的眼皮下，那些可笑的怪物、畸形的美和美的畸形，难道有什么益助么？看那些肮脏的猿、凶猛的狮、妖怪似的半人半马怪、非人非兽的家伙、浑身斑纹的老虎、作战的骑士、吹号的猎人等等，它们在这儿做什么呢？一个头有许多身子、一个身子又有许多头，这边是四条腿的兽拖一条蛇尾巴，那边是鱼身上长着一个兽头，这里是马身子拖着一个羊屁股，那里是带角的兽长着马的后蹄。总之，四面八方都是五花八门的形状，令人诧异又数不胜数，我们受了引诱，不是看书而是看那些大理石，在惊叹中消磨一天时光，反倒不去领会上帝的律法了。看在上帝的分上，人们即便不为这些蠢物感到羞愧，至少也应当缩减这样的浪费吧？

读着这般的高声呐喊，人们意识到：如同人们今天谴责社会的腐败现象一样，圣贝尔纳对他所抗拒的东西竟有如此的吸引力显得极其敏感。



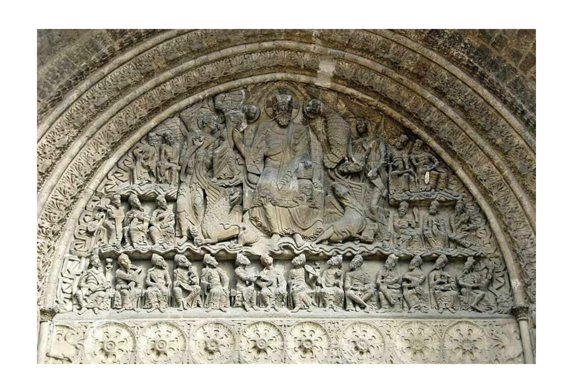




21—23.动物柱头，其中一个表现但以理在狮穴，穆瓦萨克圣皮埃尔修道院回廊。

看一下穆瓦萨克回廊中几个代表性的柱头，就可能同情圣贝尔纳的感叹了，即修道院的严肃事业已经被分心。有一个柱头表现狮穴中的但以理：但以理是一个希伯来的预言家，他对上帝忠心耿耿，但这就招致他被敌人扔进了狮穴，而上帝派天使封闭了众狮的嘴，它们竟不愿伤害但以理。但以理得救的动人故事反映着大众基督教传统，它流传下来，传到了负责做这个柱头的雕刻家那里。故事表现得很生动：但以理在祈祷，众狮的姿态如同纹章图案设计，它们背对但以理，表示对吃掉但以理不感兴趣。雕刻家很可能不识字，因为他好像没放好用来标注但以理和猛兽的几个拉丁词（如："但以理和狮子"）。有几个S被刻反了，铭文某些部分写成了直行，雕刻家似乎把字母误以为是装饰了，应该被包括在构图里。其他罗马式风格的艺术家似乎也对文字抱同样态度，因为在雕塑和手抄本中，我们经常发现铭文被用来作装饰。如此做法已经被凯尔特的修道士们运用得烂熟，并且将在整个中世纪持续使用。

穆瓦萨克教堂还有一扇门，它是最富有戏剧色彩的罗马式大门之一，建于1125年前后。巨大的门楣中心所表现的主题，是这个时期最流行的题目中的一个，即"启示录显圣"：基督坐在王位上，向福音约翰显圣。这次显圣在《新约全书》的最后一卷《启示录》中有所叙述（第4章，3—4节及6—7节）：



24. 王位上的基督，穆瓦萨克圣皮埃尔修道院南大门门楣中心，约1125年。

> 见有一个宝座安置在天上，又有一位坐在宝座上。看那坐着的，好像碧玉和红宝石。又有虹围着宝座，好像绿宝石。宝座的周围又有二十四个座位，其上坐着二十四位长老，身穿白衣，头上戴着金冠冕……宝座前好像一个玻璃海如同水晶。
>
> 宝座中，和宝座周围有四个活物，前后遍体都布满了眼睛。第一个活物像狮子，第二个像牛犊，第三个像脸面人，第四个像飞鹰。

制作这个门楣中心的雕刻家们让我们看到了基督令人敬畏的形象，他头戴皇冠，坐在一个很大的宝座上，左手握着一本书——《圣经》，右手做出一个手势，叫"为使徒祝福"。基督脸上的表情，是要让那些站在圣王前面的人感到敬畏。宝座周围，是经文中提到的二十四位长老，每位拿着一件乐器。雕刻家想把长老安排在一个圆圈里，但由于罗马式风格的惯例，它不允许雕刻家把某些人物做小一点，或使人物重叠来表达景深，于是他们就只好把长老简单地垒成几列，从而使画面具有一种平面的形象。长老们手臂、腿脚和脖子的生硬动作，都表现出他们内心深处在期待着永恒的圣主庄严地重新显现。

四个有生命的东西——天使、狮子、牛和鹰——被看作是四位福音使者，即四部福音书作者的象征。雕刻家做得最好的是象征圣马太的天使和象征圣路加的牛，因为牛和人很容易找到实物作模型。象征圣约翰的鹰身上裹着鳞，好像是犰狳；象征圣马可的狮子则让有些人联想到青蛙。艺术家显然没有见过狮子也没有见过鹰，所以就想象出这些动物的样子。但他的创造恰好体现着罗马式风格的独特之处，即把动物的形体分解开，把躯体各部分缩小为单元，并不想描绘各部分之间的有机联系。

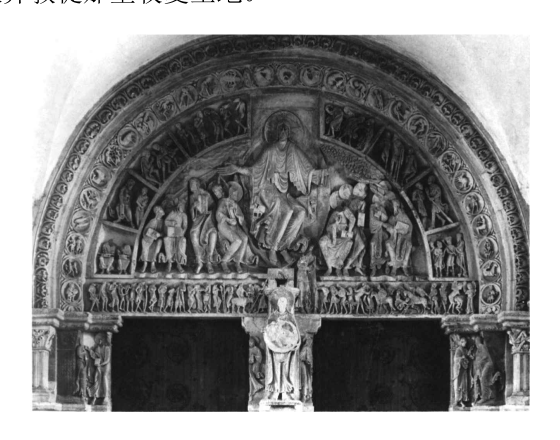
这块门楣中心相当大（直径5.68米，约18英尺8英寸），单一的横梁不足以支撑它，建筑师于是就立了一根柱子，即门隔柱，置于门洞中央。门隔柱右侧面站着一位先知，他光着脚、长头发，美得惊人，手中握着一卷纸。如同门道两旁的侧柱一样，门隔柱也有尖叶饰或扇形饰，先知的头就枕着一片尖叶饰，他的胡须飘扬垂下，人们有时说：他应该是耶利米。耶利米的臀部倚着另一片尖叶饰，交叉的双膝又靠着第三片，脚则放在底部的尖片上。这样，他拉长的身体就像是被建筑物的形状所规定，也就是被门隔柱所规定。这种情况在这个时期的艺术中很典型，那就是：不注意形体的正常比例，而强调精神的特质。



25.耶利米，门隔柱塑像，穆瓦萨克圣皮埃尔修道院南大门，约1125年。

维泽莱的玛德莱娜教堂：语言的赠礼

另一个优美的罗马式门楣中心在维泽莱的玛德莱娜教堂里（玛德莱娜就是圣抹大拉的玛利亚）。维泽莱是勃艮第的一个小镇，很靠近克吕尼，来自北欧的朝圣者在这里集结，然后出发去孔波斯特拉的圣地亚哥，因此维泽莱山谷的居民对远方人民的习俗一定很了解。玛德莱娜门楣中心的雕刻大约作于1120—1130年，其主题是“使徒的委任”：上帝派圣灵给使徒们送去语言——让他们能够说以前不懂的各种话语，这样就可以在世界各地传播基督教。基督的形象很巨大，他坐在光晕里，身上是厚重、多卷的衣服，按罗马式风格的惯例，呈平面构图。基督两臂伸开，双膝转向我们的右面。光线从他的手上放出，这就是神启的象征。基督的周围是使徒，他们从神那里接受语言的赠礼。门楣中心边缘的小格子里，能看到遥远世界的各类人种，福音书就是要送到他们手里去。他们中有正在爬梯子的俾格米人，也有大耳朵的西徐亚人。门楣中心周围的框子叫拱门饰，那是一道装饰性的拱，由一连串圆珠形图案组成，代表了黄道十二宫，还有数目相同的小人像，正在进行季节性活动，所谓的“每月劳作”。拱门饰的这些主题进一步暗示说：教会在天上和人间的王国都具有普适性。无怪乎在1146年，克莱尔沃的圣贝尔纳就是在维泽莱这个地方发表了第二次十字军东征的演说，号召从异教徒那里收复圣地。



26.使徒的委任，维泽莱的玛德莱娜教堂西外墙正面门楣中心，1120—1130年。

托尔的圣克莱门特教堂：基督画像

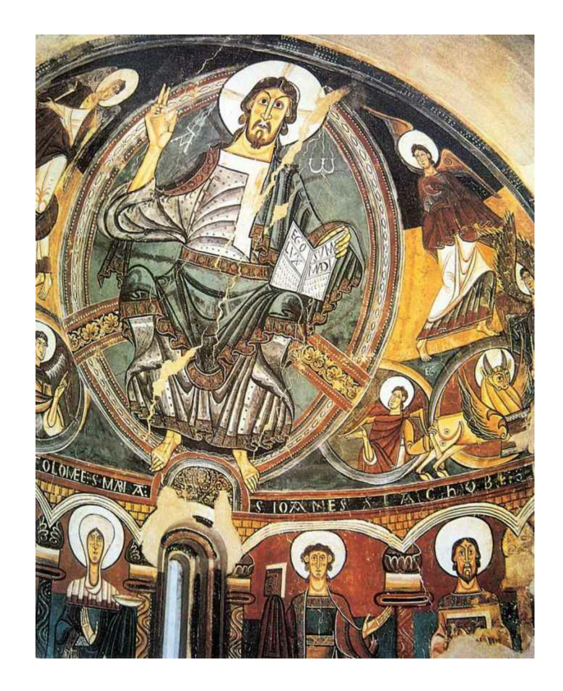
罗马式纪念碑性质的艺术品中也有的不是雕塑，有些教堂的设计者把装饰品集中在建筑物内部，而大块平滑的墙壁和拱顶，就成了装饰的好去处。

东欧拜占庭教堂有一种做法，就是在凹室里放一幅很大的绘画——凹室是一个半圆形的筒状壁龛，一般设在教堂圣坛那一面的末端、由一个半圆形的屋顶作覆盖。作画的材料通常是碎彩石，就是把彩色玻璃小方块插在混凝土中。6世纪，意大利北部拉文纳的圣维塔莱教堂凹室里出现一幅马赛克画："王位上的基督"，它在半透明的玻璃块后面衬上小金箔片，光线反射，便使它闪闪发光；不过遗憾的是，也使它费用太高。有时候，小教堂的规划人因经费有限，就使用壁画来代替马赛克。壁画作于灰泥的墙面上，趁灰泥还湿的时候画上去（壁画这个词源于意大利语"fresco"，意思是"新鲜的"），艺术家依靠雄浑的外形线条、意外的色彩对比、大块的白色背景，尽量在这种材料上模仿马赛克的色彩效果。

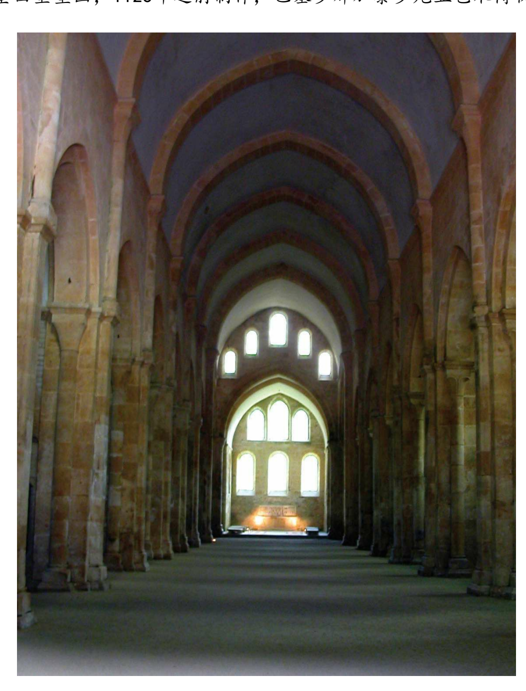


27.王位上的基督，拉文纳圣维塔莱教堂凹室马赛克镶嵌画，547年完成。

所以在1123年以前就有另一幅"王位上的基督"出现了，那是为西班牙东北部加泰罗尼亚托尔镇的圣克莱门特一座罗马式教堂绘制的。绘画主题与圣皮埃尔的门楣中心相同，所以，把这幅凹室壁画同圣皮埃尔的门楣中心作对比，就非常有趣。首先，二者的表面不同，凹室的半圆形屋顶是球体，门楣中心却是平面。壁画用色彩和线条来确定形状，仅提供一个想象的三维空间。门楣中心的浮雕则事实上就是三维的，并且和所有罗马式门楣中心一样，是用鲜艳色彩上色的。圣像画法也稍有不同：在托尔的壁画中，四位福音使者的象征物放在基督脚边属于它们自己的区域里，天使在它们上面飞翔。二十四位长老被省略了，而一些使者以及基督的母亲圣母玛利亚替换了他们，置于基督脚下的层面上。壁画作者比穆瓦萨克的雕刻家使用了更多的铭文，这样，不同的艺术家可能是依照他们本地教士的指示行事，因而对相同的基督教题材使用不同的方法进行诠释。



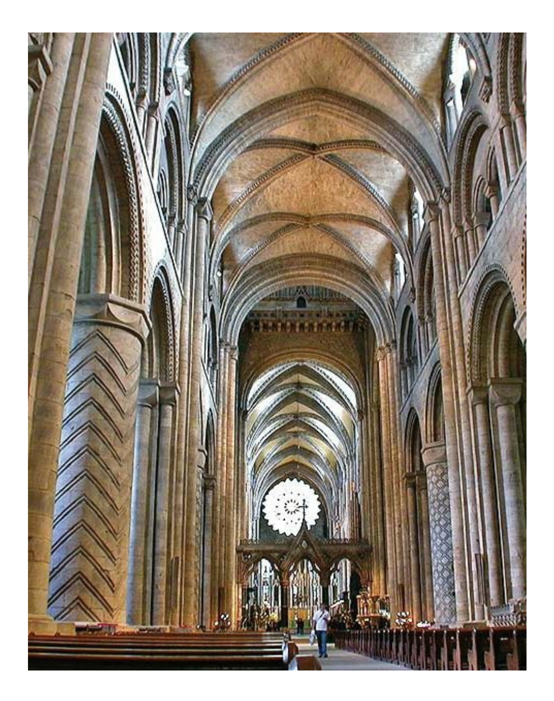
28. 王位上的基督，托尔的圣克莱门特教堂凹室壁画，1123年之前制作，巴塞罗那加泰罗尼亚艺术博物馆藏。



29. 丰特内修道院，1139—1147年。

丰特内修道院：西多会的禁欲主义

并非所有罗马式建筑都像图卢兹、康克斯、穆瓦萨克或维泽莱教堂那样精心修饰，圣贝尔纳所属的修道团西多会，就强烈反对任何形式的装饰——西多会发源于勃艮第的西多，由此而得名。西多会的建筑很简朴，从中可以看出在建筑设计中，哪些是必需的结构，哪些只是为装饰所需要。1139—1147年修建的丰特内修道院教堂中，有带横拱的筒形拱顶，拱顶略尖；有扶墙，边缘微卷；有简朴的柱头和小窗子，但没有装饰性的绘画或雕刻。



30.达勒姆大教堂中殿，1093—1133年。

达勒姆：厚重的盎格鲁—诺曼式教堂

在英国达勒姆，可以看见一种装饰性较强但特别雄浑如纪念碑般的罗马式建筑，这种风格有时称为诺曼式，或盎格鲁—诺曼式。达勒姆是去参拜圣卡思伯特陵墓的朝圣中心，本笃会修道士从大约1070年起就定居于此。1071年，一个名叫沃尔切的诺曼人出任主教，他和他的下一任继承人为这座大教堂的建设工作制定规划，并于1133年建成。教堂结构中出现了新的因素，即肋架拱顶；肋架拱顶和交叉拱顶相像，但拱都是单个的，称为肋架，用于拱顶表面。在英国，达勒姆是第一座完全用石头筑顶的大教堂，而肋架拱顶后来在新型哥特式风格中就变得很重要，对此本书在第2章将详细叙述。



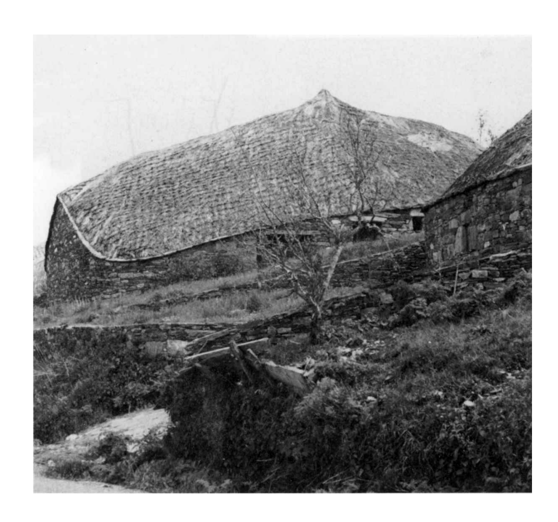
31.比萨大教堂与钟楼，1063—1272年。

达勒姆教堂给人印象最深的，也许是中殿粗大的筒形扶壁上的饰纹，扶壁表面刻着螺旋形、锯齿形和菱形图案，并涂成彩色。这些扶壁在中殿与更粗大的双重扶壁相隔出现，这样就使达勒姆教堂的内部设计比前面提到的所有法国教堂更具节奏感。中殿上下三层的许多拱门饰都用锯齿图案装饰，这也和欧洲大陆的罗马式建筑不同。

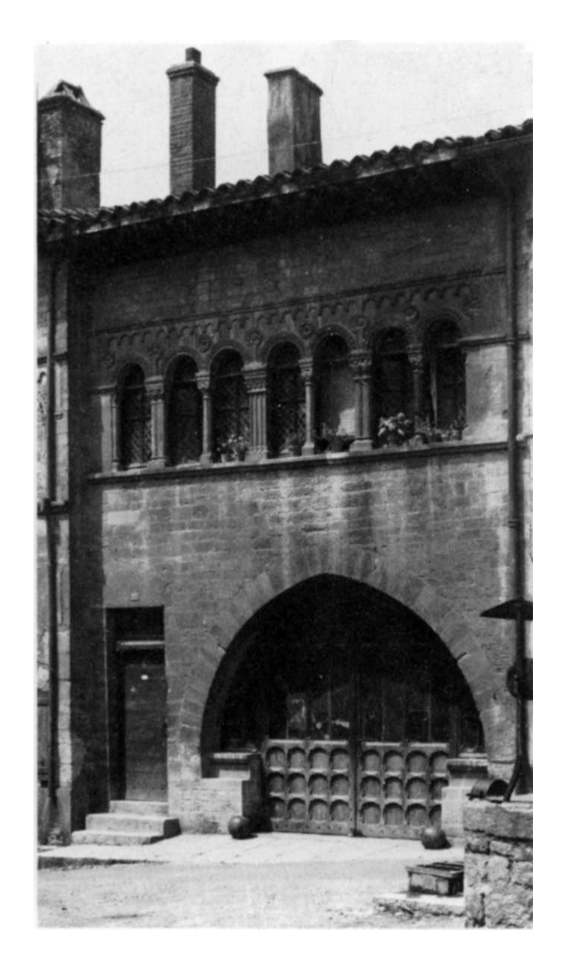
比萨大教堂建筑群：托斯卡尼式连环拱

在意大利，罗马式风格常常有一些精细的变化。从地理上说，意大利的罗马式风格建筑师比其他的欧洲同行更靠近古代希腊罗马的作品，所以他们几乎是在本能地运用人字墙、圆柱、圆拱等，用表面图案来装饰比较低档的建筑材料。

意大利罗马式风格最吸引人的例子之一是托斯卡尼的比萨大教堂建筑群。在中世纪，意大利的习惯是把教堂、钟楼和洗礼堂分开建造，在比萨，最有名的当然是钟楼，即斜塔，始建于1174年。塔下方的地基经过几个世纪的下沉，导致塔身倾斜；而细长的大理石圆柱连环拱则一层一层往上升，就好像是奇妙的婚礼大蛋糕，眼看就要从托盘里滑出，幸运的是，现代工程技术稳住了这座塔。教堂本身于1063年开始动工，它是一个十字形的长方形会堂，其交叉口上方有一个圆屋顶。教堂外墙面是与内部结构相对应的，它中间高、两边低。造型中有三角墙即人字墙的痕迹，那是希腊神庙外观的特征。大教堂外部都是用架在小圆柱上的连环拱一层加一层装饰的，同时还饰有多种色彩的菱形大理石片，与清亮的白色建筑物形成对照。



32.“棚屋”，西班牙西北部加利西亚的塞弗雷罗。

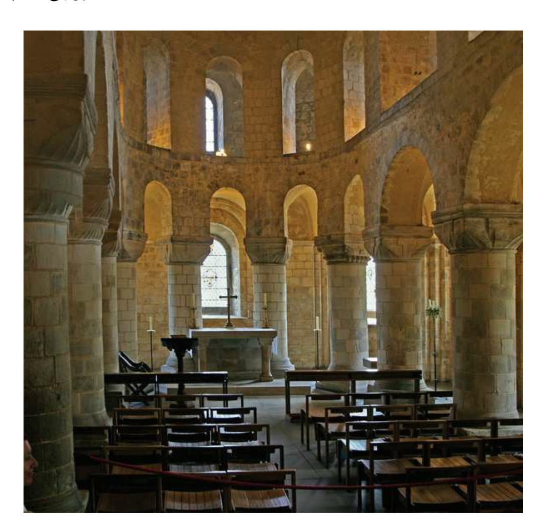


33. 罗马式风格房屋，克吕尼共和国街，1150年之前建造。

至此，我们只介绍了教堂和修道院，因为在残存的罗马式风格建筑物中，只有少数非宗教作品遗留至今。房主的社会地位越低，房屋就越难保存，但可以观察一下西班牙西北部加利西亚地区塞弗雷罗山上的石头谷仓，从而对中世纪农民、至少某个地区的农民的住房有一些了解。“棚屋”的布局把我们带回到凯尔特时代：每个棚子大体上是方形的，但可以有被风抹圆的四个“角”；石质的构造不施灰泥，屋顶是用草做的，到顶上结成一个尖。为了保暖，棚子贴地而筑——塞弗雷罗又冷又湿，并且风大；室内则用木头分隔成两个部分。农民住在地势高的那一边，家畜住在低的一面，动物污水于是就不会给屋里的人带来不便。塞弗雷罗气候恶劣，所以只能开很小的窗子，让阳光和空气进来。棚屋虽说构造简单，但它们对地形和气候的适应，以及辐射形草顶的简朴优雅，仍然给人们留下深刻的印象。



34.伦敦塔，1078—1087年，连同后来的附加建筑。



35.伦敦塔圣约翰礼拜堂，11世纪晚期。



36.阿拉贡罗阿尔城堡修道院，11—13世纪。

各地市镇有一些罗马式住宅残存下来，可说明12世纪的市民是如何居住的。克吕尼有一座房子建于1150年以前，地面层上有一个尖形拱门，很大，通往店铺。铺门是可以折起来的，店主把它拿进铺内，用活动支架撑起来，就成为一张桌子，用以摆放商品。店铺上面有一个漂亮的露台，由七扇上圆下方的小窗组成，窗侧有小圆柱和壁柱（模仿圆柱的平板），柱上有雕刻的柱头，光线由窗子进入一个大房间，店主和他的一家就住在这里。露台雕刻装饰的质量之精，说明雕刻者有可能在附近的克吕尼大修道院干过活。

在英、法、西班牙的其他地方，石匠也一定建造过非宗教的建筑物，比如城堡等。1078年，威廉一世决定把一座木质城堡改建成石造堡垒，这个城堡在泰晤士河和古罗马时期伦敦城墙的夹角上。他想得到一座坚固的建筑物，给被征服的伦敦人造成深刻印象；同时，万一伦敦人起而反抗，那又是个安全的避难所。罗切斯特的新主教、修道士冈杜尔夫负责监造工作，他把大厅、住房、礼拜堂和贮藏室都放在一个巨大的方形塔楼中，塔楼的墙很厚，窗子很小。塔内的圣约翰礼拜堂是他的杰作，至今仍是英国早期诺曼式建筑的最好范例。

同一时期，伊比利亚半岛上亟待抵抗穆斯林侵略的基督徒，也把宗教建筑和防御性设施频繁地结合在一起。这时最重要的西班牙要塞是罗阿尔城堡修道院，在阿拉贡，靠近比利牛斯山，至今仍保存得很好。城堡建在高高的海岬上，俯视广阔地区，显然是为了防御便利而选择了这个地址。1071年，依据教宗的批准，阿拉贡和纳瓦尔的国王桑乔·拉米雷兹（1045？—1094年）在罗阿尔建了一个修道院，和原有的一座城堡连接起来。从城堡礼拜堂门口一篇作于1095年的铭文上可以看出，礼拜堂这个部分是在11世纪末完工的。堡内的其他建筑物包括两个巨大的四方形塔楼和五花八门的家用建筑，一道厚厚的墙连接这些防御楼，把所有的建筑物围在其中。罗阿尔建筑上的许多装饰就像克吕尼房屋上的露台那样，与同时期罗马式教堂的作品十分相像。

罗马式建筑和艺术总结

罗马式建筑，它厚重的石工、圆拱、拱形屋顶以及它符合逻辑的内部结构区分，在比例和表面处理方面其实是多种多样的。由于重新使用了纪念碑式的雕塑作品，教堂的门上就可以作装饰了。建筑物有大片光滑的表面，这为室内壁画提供了可能性。壁画中常见的主题包括：基督升天、末日审判、启示录显圣等等。尽管在这个时代，艺术家的作品有各种各样，很不容易归纳为单一的罗马式风格，但从11世纪晚期和12世纪早期的许多作品中，我们仍可找到如下这些特征：人物和构图被分解开，而不注意各部分之间的联系；强调对称和线条，而不注意身体的正常比例；为装饰而装饰、为图案而图案；故意将大型作品制作成平面的，从而重视精神的方面而不是肉体的方面。

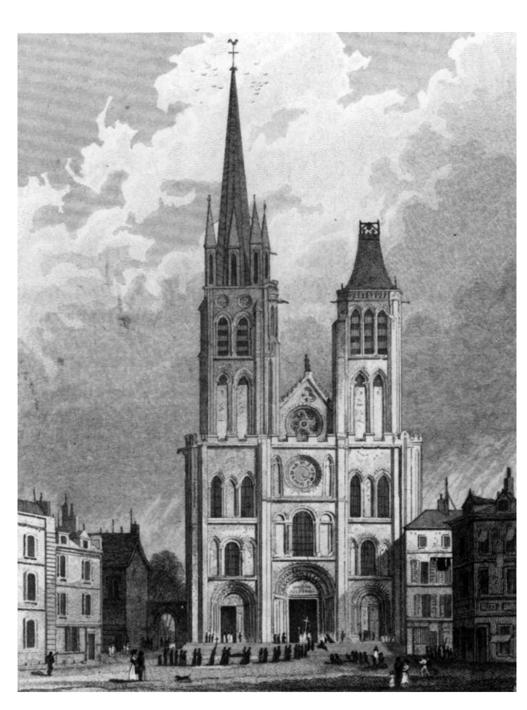
2 早期哥特式建筑和艺术

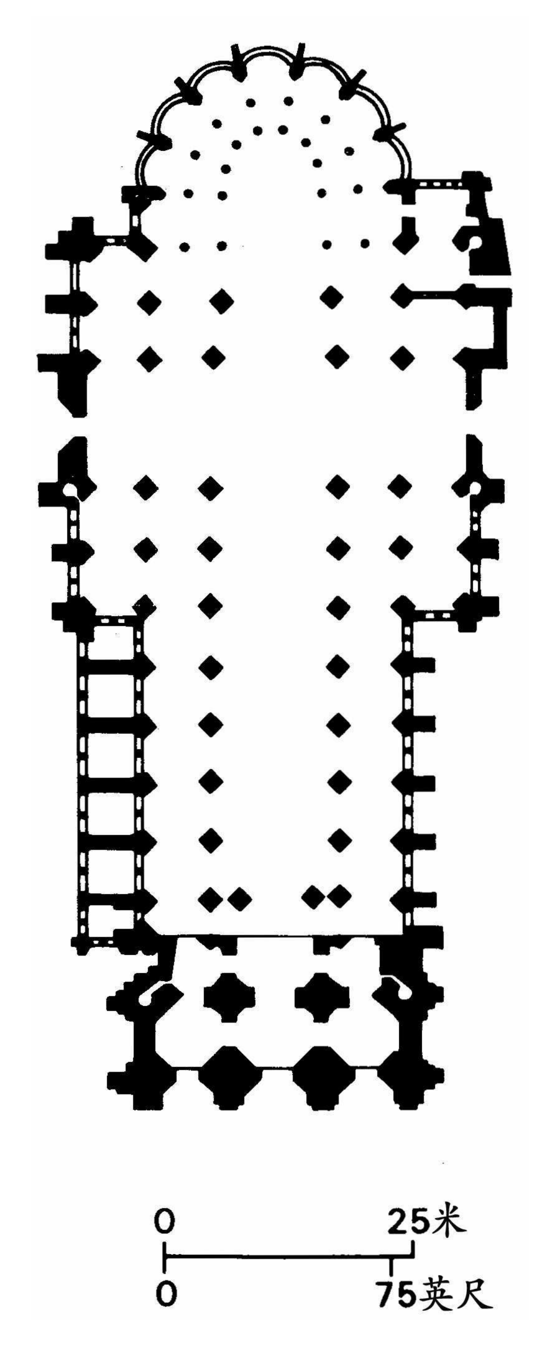
12世纪，一种新的建筑风格与罗马式风格同时发展。这种风格首先在“法兰西岛”即巴黎周围出现，所以被称为“法国式”。只是到后来，16世纪文艺复兴时期的作家不屑一顾地谈及其先人的作品时，才把它称为“哥特式”，就是我们今天知道的这个名称，其含意是：这种风格——尖尖的拱、带肋架的拱顶、精细的装饰——看上去是何等野蛮并且无聊，那一定是哥特人发明出来的，是哥特人摧毁了大部分的古罗马文明。且不论这个名称最初含义如何，“哥特式”现在已经约定俗成，不再带贬义色彩了。

圣德尼修道院：苏热尔院长与“真理之光”

大约在12世纪40年代，新的建筑风格最早在巴黎北面的圣德尼修道院教堂出现，那是一座王室修道院，是杰出的修道士苏热尔（1081—1151年）智慧的产品。早先这里有一座教堂，但每逢节日来圣德尼的人太多，而教堂太小。苏热尔院长在一本叙述他的修道院管理的书中写到了需要一个新教堂：“地方太小，妇人们不得不踩着男人的头拥向祭坛，就像踩在人行道上一样，造成愤怒和一片混乱。”

苏热尔增建了一个前廊，也叫前厅，以及一个纪念碑式的正门，由此开始了改建工作，并且于1140年落成。现在教堂的有些部分已经没有了，这里一幅插图是19世纪的情况，那时还较多地保留着圣德尼在12世纪的面貌。与上一章中看到的罗马式外墙正面不同，圣德尼有三个门，而不是一个门，各自与教堂的纵向组成部分，即两个侧廊、一个中殿相对应。厚重的扶垛把建筑物外墙面清楚地分成三个部分。边门上方的两侧持续向上，成为双塔；中门正上方是一个大窗子，为前廊提供光线。这个窗子上面又有一个圆窗，是一种新的式样，称圆花窗。

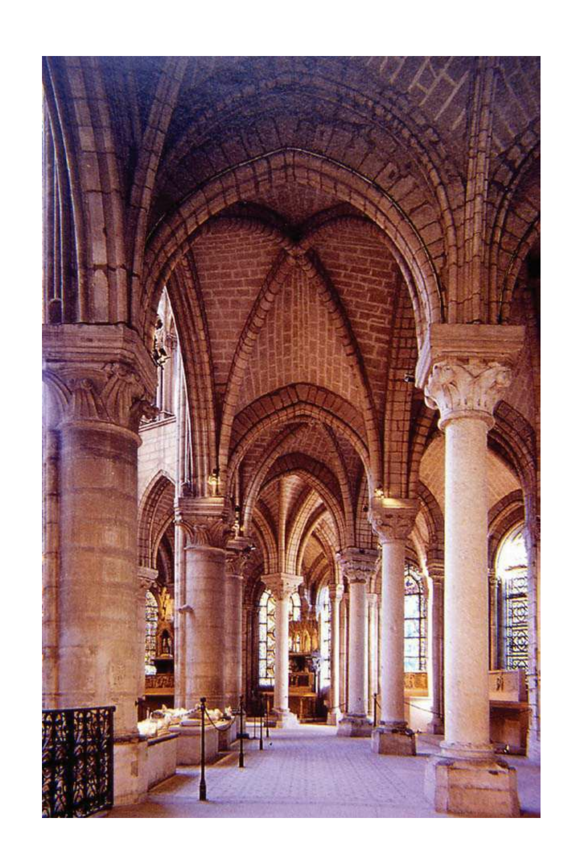




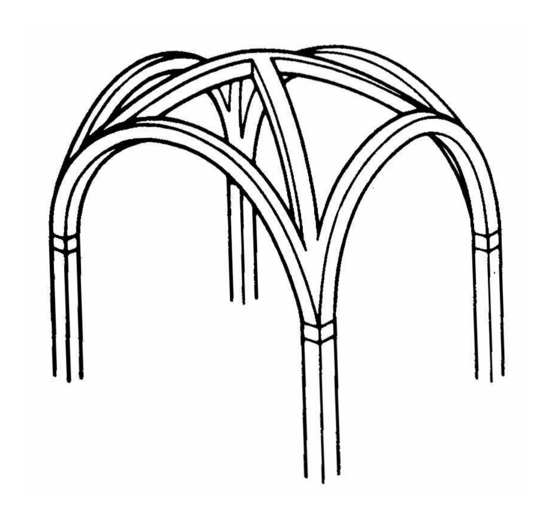
37—38.巴黎圣德尼修道院，西墙正面（1137—1140年），1829年普金所作铜版画；及教堂平面图。

西面这几个门本来都精心装饰着由苏热尔院长安排的雕塑作品，内容围绕末日审判这一主题，但这些雕塑损毁严重，现在已很难对它们进行研究。

然而在教堂内部，还能够看见一部分1140年左右建成时的情况，它们和苏热尔及其建筑师当时设计的样子差不多。平面图及内部景象都显示有一个回廊，七个礼拜堂由此向外辐射。（教堂现在的内殿和中殿是13世纪重建的，并不是苏热尔当初的设计。）

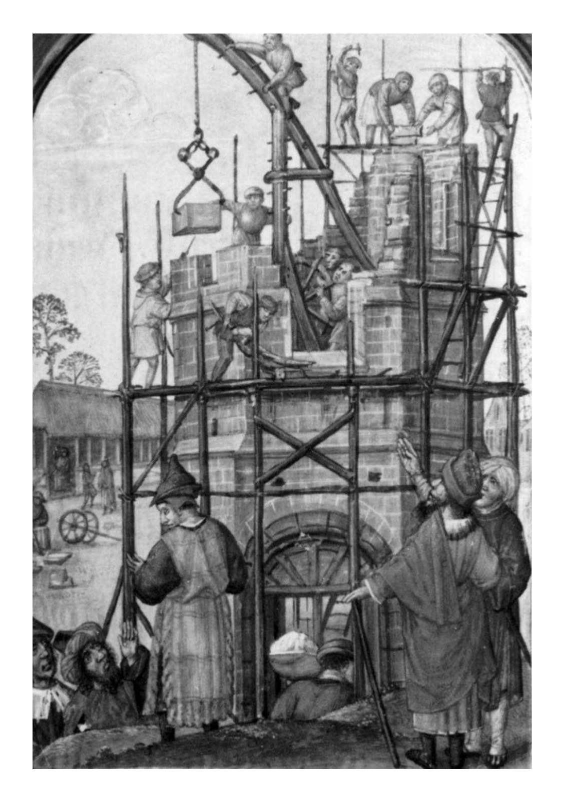


39.圣德尼教堂回廊，1140—1144年。



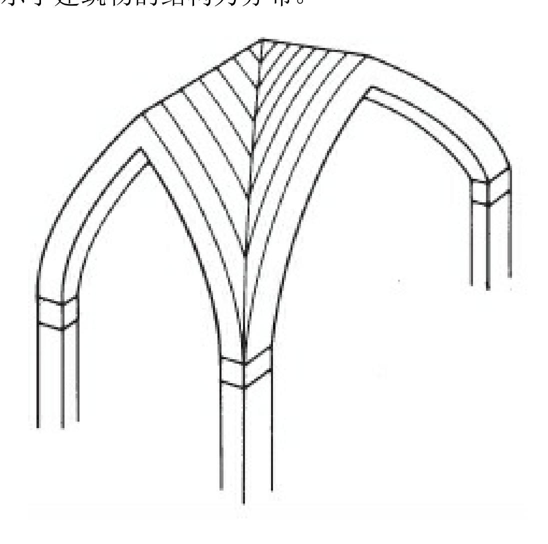
40.为肋架拱顶所做的肋架。

新建筑风格最重要的特征是肋架拱顶。第一章里就已经提到，这种结构与罗马式建筑中常用的交叉拱顶的不同之处是使用看得见的拱，即肋架，在工程中，它与拱顶表面的主体结构分开建造。在一般情况下，是先造肋架，建造时使用一个活动的木质支架，叫中心支架，然后石匠把薄石片插进去，成为拱面。



41. 拱已建成，中心支架仍在，一幅15世纪佛兰德斯手稿绘画。

新式拱顶与以前的交叉拱顶相比有许多优点，有些是结构方面的，在同样大小的面积上，肋架拱顶要比交叉拱顶轻，这样就减少了对下面起支撑作用部分的推力或压力。其次，肋架拱顶能建造在比较复杂的平面上，例如在圣德尼的回廊和礼拜堂中，建筑者使用了梯形和五边形。其他优点是视觉上的，最明显的优点是：人们喜欢条状石肋架优雅的外观，它把拱面上的接缝也覆盖掉了。还有一个好处很微妙，就是肋架起一份石头图纸的作用，揭示了建筑物的结构力分布。



42. 带尖顶的拱比较容易在同等高度上伸展出不同的宽度。

圣德尼这样的新教堂还不断使用另外一种结构，即尖形拱门。尖形拱门的情况也和肋架一样，在建筑中早被使用，它和大多数罗马式建筑喜欢使用的圆形拱相比，也有不少优越之处。结构方面最大的好处是：石匠在四边形平面上建造拱顶就比较容易。以前，搭建拱洞需要有两个不同的半径，然后提升到两个不同的高度，石匠在调配它们的时候就会碰到棘手的问题。尖状拱建造在两个中心上，可以用简单美观的方法解决困难的工程问题。尖状拱还有一个优点，就是它向上伸，所以在事实上和幻觉上都比圆形拱高。

圣德尼教堂室内结构还使用了一种设计概念，有时被叫做“点支撑”，它在新的哥特式风格中至关重要。点支撑的意思是每隔一定间距设一个扶壁或其他支撑物，这样，建筑物就不必像罗马式风格那样以坚固的墙来作支撑。比如在圣德尼教堂内部，分割空间的柱子非常细，从结构上看好像是一个双重回廊，而不是带有向外辐射的礼拜堂的一道回廊。如果看一下平面图，就发现外墙建筑也使用了点支撑，圣德尼内室外表面不使用坚固的墙壁和狭长的窗子，如我们在典型的罗马式结构中看到的那样（比如图卢兹的圣瑟尔南教堂，见第6页）；它的外部是由一系列低矮、向外辐射的棱壁组成的，棱壁间安装着巨大的窗子。

苏热尔院长建造教堂时尽量少用墙而多使用玻璃，这样的组合绝非偶然。苏热尔真心诚意地认为：注视尘世间漂亮的东西，能把基督徒引向天国神启，而金银、珠宝、珐琅制品和彩色玻璃就是漂亮东西的具体表现；有时候，人们把这种想法称为“神秘运动”。教堂西面以前有一重镀金青铜门，苏热尔在这扇门上留下了铭文，其中有一段就体现着这种思想，它说：

混沌的心灵通过物质的东西升向真理，

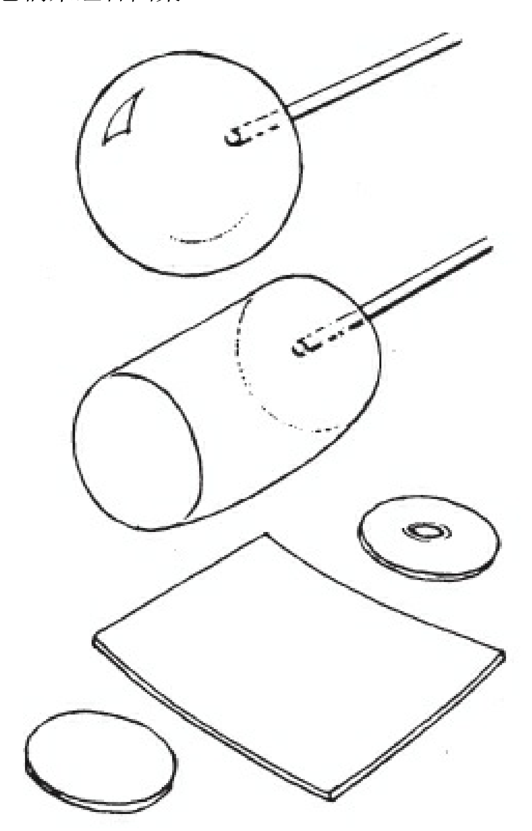
当它看见真理之光，就从沉沦中复活。

苏热尔要把他的信念变成事实，他这种愿望恰好和能够制作明亮物体（尤其是彩色玻璃）的工匠同时出现，所以无论对苏热尔还是对哥特式艺术和建筑的发展来说，这都是很幸运的。

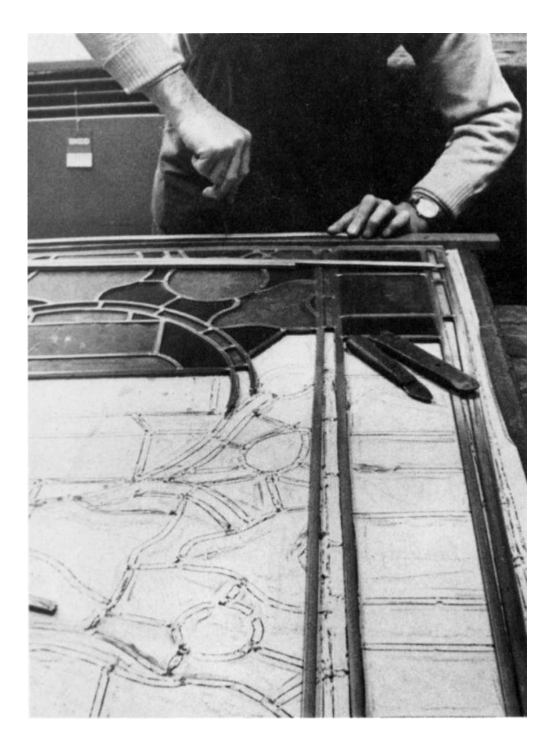


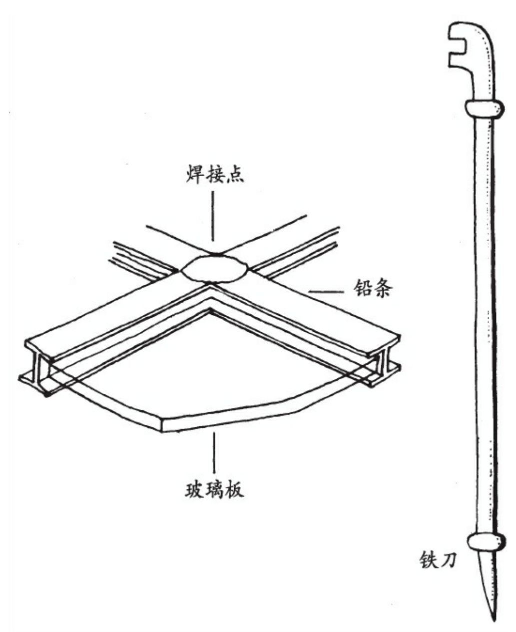
43. 苏热尔院长，圣德尼教堂彩色玻璃窗细部，12世纪中叶作品，被安装在一个14世纪的窗子里。

向玻璃炉中正在熔炼的玻璃添加各种化学物质如锰或钴，就可制作彩色玻璃。玻璃仍然是透明的，但加进不同的材料，就具有不同的颜色。圣德尼教堂一扇窗子上有苏热尔院长的一幅肖像，它清楚地显现了添加材料的透明度。按传统工艺，平板玻璃可以用两种方法烧制，一种产生“王冠”玻璃：玻璃工拿一团熔化了的玻璃放在他的吹管的一端，并迅速旋转管子，离心力使玻璃成为扁平盘状物，中心比周边稍厚一点。另一种常见的方法可制成“手笼”玻璃，玻璃工吹出一个长长的玻璃球，把它从吹管上切下来并且把球的另一端也切掉，球就变成一个像“手笼”那样的筒，趁其未冷，把它从中间剪裁、打开、展平，就变成一块玻璃板。待它冷却后，用钻石刀尖或其他刻玻璃的工具将其切成片，然后按设计好的图案排列在工作台上。如果要画出像面部这样细致的部分，玻璃工就用黑色颜料在有色玻璃上作画。他们用带凸边的软铅条框住玻璃片，将铅条焊接起来，单片玻璃就组装成块了。铅条是绕在人物和其他物体形象外缘的，玻璃工把铅条当作黑色的轮廓线，用它们来组合图案。



44. 制作“手笼”玻璃。





45—46.建造彩色玻璃窗，铁刀是用来刻玻璃的。

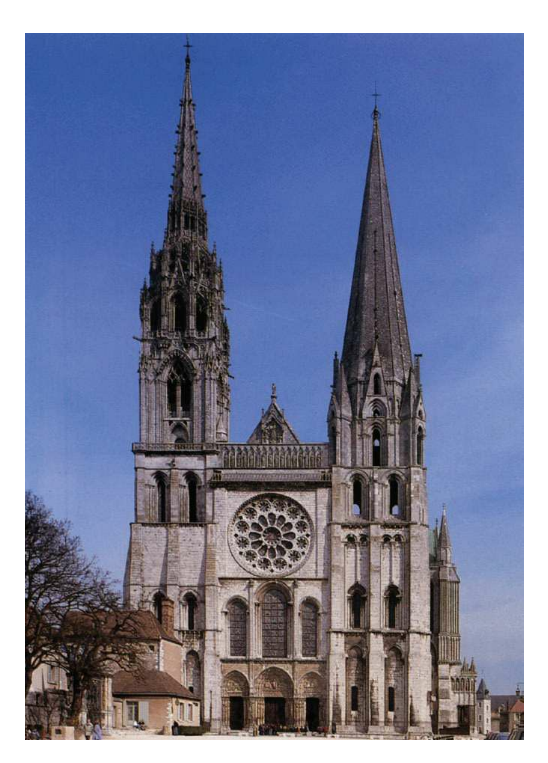
小块的玻璃板现在要拼接成大构图了，在向石匠预留的窗框上安装时（石匠建造教堂），工人们用铁架子（衔铁）上的挂钩把大块玻璃吊起来。衔铁是一种固定器，很有用，因为玻璃和铅组合在一起很重，而且在大风中容易损坏。

一扇窗常常包含几个主题，它们可以是一个故事中的几个情节，也可以是象征性连在一起的几个题目。很可惜，圣德尼的大多数玻璃如今已经更换或修补过了，但苏热尔留下的许多描述足以说明：那些窗子的目的是向虔诚的信徒精心描绘圣人们的像；而注视辉煌的彩色图像，将引导他们认识图画中的真理。对苏热尔来说，彩色玻璃依靠光而产生出珠宝般的效果，所以没有什么东西比它更能够体现自己的理念——那就是：美的观感引导出对天国的感悟。因此，在圣德尼教堂内室，新的建筑风格——优雅的肋架拱

顶、尖形拱门和如骨架一般的建筑结构——因彩色玻璃技术的增彩而更加生辉了。

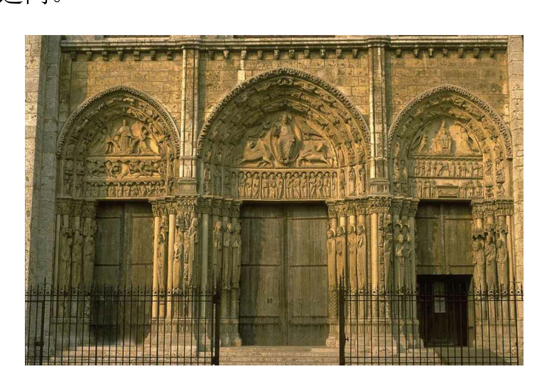
沙特尔：国王门和塑像柱

巴黎西南约90公里（56英里）处，在法国最早的童贞玛利亚教堂遗址上，矗立着沙特尔圣母大教堂。大教堂始建于公元4世纪；9世纪时，查理大帝的孙子秃头查理赠给它镇堂之宝——“圣母束衣”，据说是圣母在基督诞生时所穿的衣服，它因能制造奇迹而闻名遐迩。这样，沙特尔就成了朝圣的重要目的地，至今仍然如此。



47. 沙特尔圣母大教堂西外墙正面。

现有的教堂是12—16世纪建造的，其残留建筑中最早的部分也是它最有意思的部分，那是西墙上的国王门，建于大约1145—1155年之间。

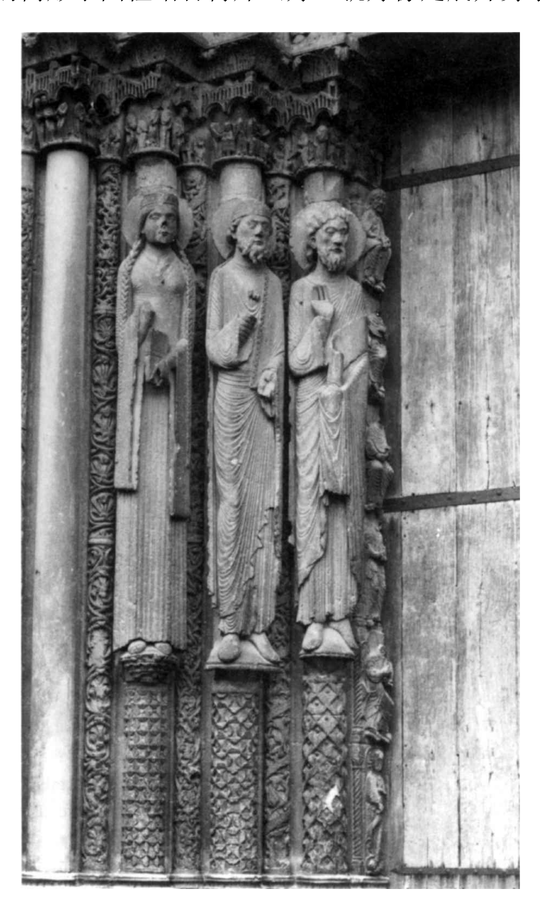


48. 国王门，约1145—1155年，沙特尔大教堂西外墙正面。

国王门有三个入口，其宽度与教堂中殿相等。这三个入口都是由从前那个教堂遗留下来的，从前的教堂比现在这个要小许多，所以入口处比圣德尼的正门规模要小——在圣德尼，每一个门洞都与教堂三个主要空间中的一个相对应。从结构上说，这些门与穆瓦萨克、康克斯或图卢兹的门相似，也就是在每个门洞的上方都有带雕塑的门楣中心；但新的因素出现了，即每个门楣中心周围都是带雕塑的拱门饰，而拱门饰

的曲线与门楣中心的曲线相吻合。拱门饰是由一块块拱石组成的，每一块拱石上都刻着一个人物。结构与装饰合一——这就是哥特式时期的特征。

拱门饰下方，门道两侧立着细长的圆柱，圆柱上刻着拉长的人像。这种圆柱叫塑像柱，是一种新的创造，仅在哥特式时期看得到。它们与希腊建筑物中的女像造型柱不一样，女像造型柱用直立的女像替换圆柱，塑像柱则把塑像附着在小圆柱上。柱上的国王和王后（《旧约》中的人物）被塑造得身材细长，身上的衣褶细密，它们和支撑它们的筒形小圆柱结合得那么好，就好像是展开身子贴在柱子上似的。



49. 表现《旧约》中国王与王后的塑像柱，沙特尔大教堂国王门中间门洞左手侧柱。

三个门楣中心分别描述基督生命的三个阶段：右边是他的出生，左边是他复活升天，中间是基督坐在天国的宝座上。环绕门楣中心的拱门饰，则蓄意配合着中心的主题。

右边门楣中心，上部是王位上的圣母，孩提基督坐在她的膝盖上。在这里，玛利亚象征智慧宝座，天父将她挑选给基督。下面两排描绘基督出生的场面，即：圣母领报——天使加百列禀报童贞女，她将受孕上帝之子；圣母访亲——童贞女走访亲属以利沙伯，她后来要成为施洗约翰的母亲；耶稣诞生；牧羊人的崇拜；以及耶稣圣殿献礼。应当记住沙特尔大教堂是奉献给圣母的，因此这块门楣中心突出圣母玛利亚，便是可以理解的。



50. 文法课，沙特尔大教堂国王门右手门洞拱门饰。

玛利亚作为天国智慧的宝座（我们有时称之为“知识之椅”），其重要性在拱门饰上也得到呼应，拱门饰讲的是人世间的教育。就在国王门进行设计的时候，沙特尔大教堂有一所兴旺的学校。中世纪课程分为“七艺”，拱门饰上刻画的就是自古以来这七艺的从业者。与从业者在一起的还有女性形象，她们代表各门学科：算术、几何、音乐、天文、文法、雄辩和修辞。文法的代表形象很有感召力，她揪着学生的耳朵施以惩罚，其生动之姿态，一如它在最初被雕刻时一样。

左边的门楣中心表现基督升天，天使从云端俯身下探，告诉使徒们基督还会回到地上。拱门饰上的拱石再次拓展中心主题，它们表现黄道十二宫图形，以及十二个月的传统劳作。这些形象代表着天地间季节的永久循环，象征着基督留下的物质宇宙。

中间那个门楣的中心坐着王位上的基督，他神态安详，光彩照人，旁边是四位福音使者的象征物。与两侧相比，这里拱石上的人物与门楣中心的关系更密切，因为拱石上所描绘的天使和二十四个长老是“约翰启示录显圣”的一部分，我们在第一章中已经看到这个景象了。

从风格上看，国王门的不少雕塑与罗马式很接近，但已经出现新的因素，这些因素在哥特式纪念碑性质的建筑物中将日益增加。第一个因素是门旁侧柱上的塑像，第二个因素是在一扇门的门楣中心和拱门饰上同时做装潢，但最重要的新趋势则可能是把相邻几扇门上的雕刻作品有意识地组合在一起，使其成为复杂却又明了的圣像表现。

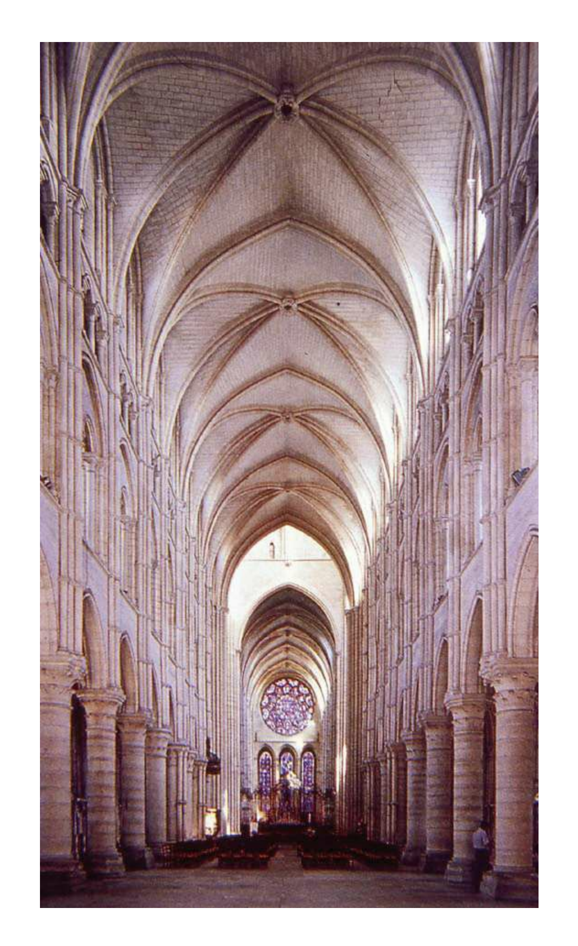
拉昂大教堂：征服高度

哥特式新风格起初在圣德尼教堂回廊露面，此后它变成什么样呢？我们可以看看巴黎东北135公里（81英里）处的拉昂圣母大教堂。教堂大约从1155年开始建造，但整个12世纪下半叶都在继续。教堂中殿和袖廊内部体现了法国哥特式建筑早期试验阶段的情况。建筑师想建造更高更亮的教堂。教堂立面墙（楼序）高四层，而不是常见的三层，它们依次是主连环拱、楼廊、拱廊（厚墙壁里带有连环拱的通道）以及天窗。从地面到中殿拱顶的距离是22米（约70英尺）。建筑师不仅沿侧廊和天窗安装了窗子，还在楼廊安装了窗子，以此方法来采取更多的光线，只有拱廊没有安装窗子。

拉昂大教堂还具备早期法国哥特式风格的另一个趋向，那就是对建筑结构力的“图解方法”。做到这一点，是将竖着支撑教堂结构的构件及其附带的拱肋从墙面及拱顶上有力地喷射出来，这样我们就看到像石头做的骨架那样的东西，界定了教堂内部的空间。教堂的设计者太想让我们了解建筑内部的结构关系了，他把小圆柱捆在一起，放在主连环拱上方的墙壁上作装饰，而事实上它们并不支撑拱顶上的肋架。教堂内部给人的总体印象是：它高大、明亮、线条分明，然而也有点琐碎重复。

拉昂大教堂的正面墙是在晚些时候建造的，大约是1200年左右。虽说它粗大厚重，却也是由许多细小部分组成的。墙正面第一层有三个门，每个门由一个筒状的拱形门洞引导，上面盖有人字墙。中央门洞和两边门洞的人字墙之间，有小小的连环拱结构，上面又覆盖着多角形小尖塔。和圣德尼的情况一样，每个门洞与教堂里面一个长条空间相对应，而门的上方，墙面继续按三部分划分。两个侧门上方各有略呈尖状的窗子，这种类型的窗子叫尖顶窗。中门上方有一个圆花窗，它比沙特尔大教堂西面那一个更加精致。花窗里装着窗花格，窗花格是一种砖石装饰品，它把圆形分割成精工细作的花饰。这两层楼上面是带有连环拱的露台，它一分为三，中间那部分要比两边的高一点。

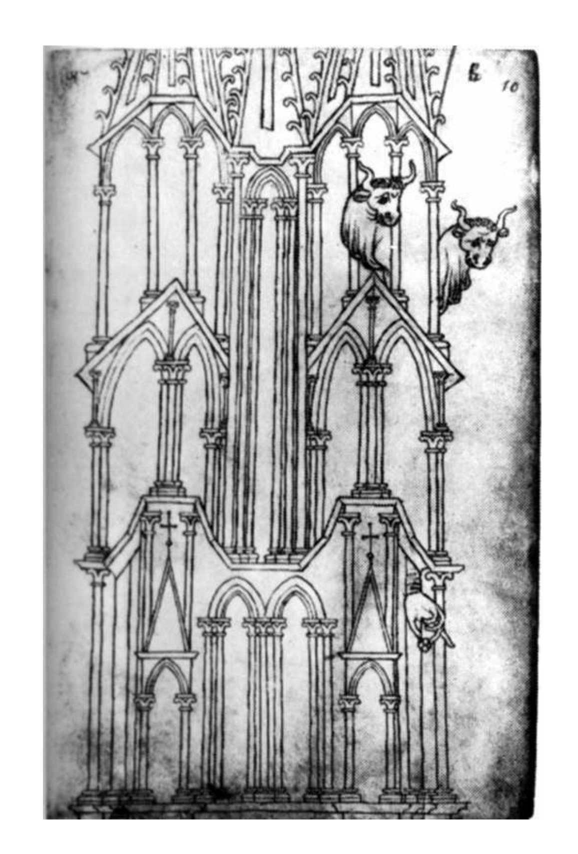
两侧最上方是双塔楼，都是平顶，塔里安放一群古怪的石牛，它们蹲在有拱形构造的屋顶上，而拱形构造则建在塔楼的拐角处。中世纪游人看到这些牛感到很奇怪，就如同我们今天看到它们一样。一个名叫维拉尔·德·昂内库尔的建筑师曾在13世纪早期漫游欧洲，他留下一个速写本，画下他看到的许多东西，包括拉昂大教堂的北塔和它的牛。时至今日，人们仍不知道为何要把石牛放在那里。



51. 拉昂圣母大教堂中殿，约1155年动工。



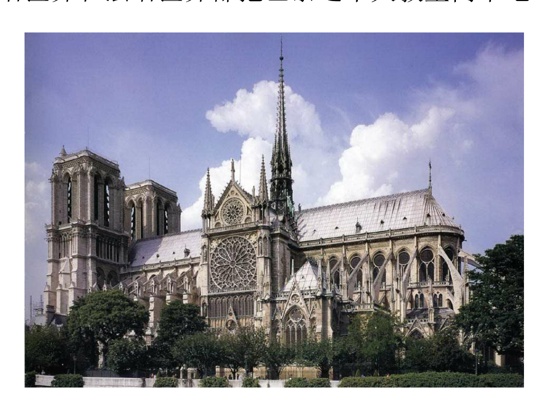
52. 拉昂大教堂西外墙正面，约1200年。

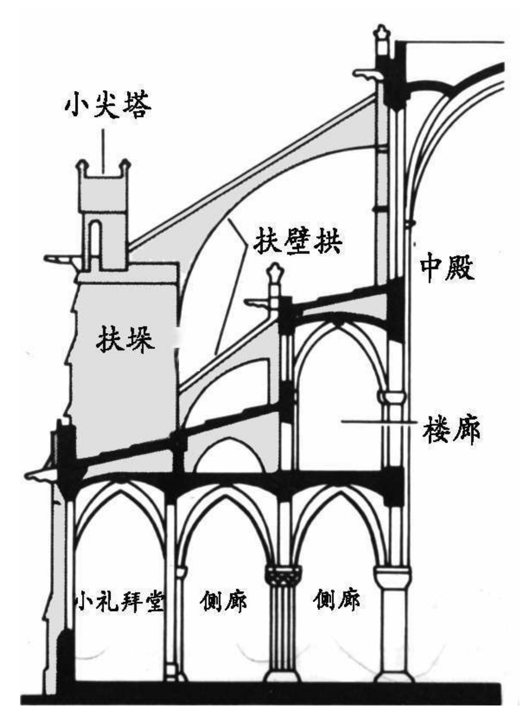


53. 拉昂大教堂北塔楼，载《维拉尔・德・昂内库尔速写集》。

巴黎圣母院与扶壁拱

巴黎大教堂也是献给圣母玛利亚的，这就和沙特尔、拉昂以及大多数哥特式大教堂的情况一样。但巴黎这个城市太重要了，所以英语世界和法语世界都把巴黎这个大教堂简单地叫做“圣母院”。

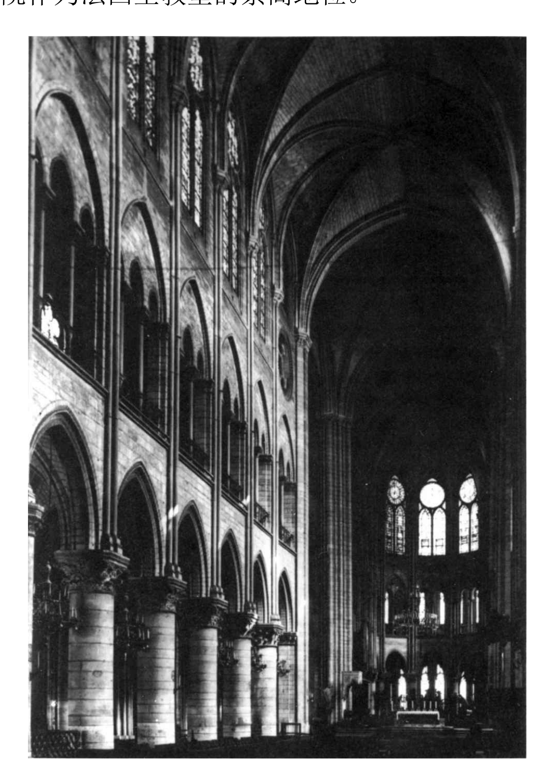




54—55.巴黎圣母院，1163年动工，南侧及（下）扶壁拱横断面。

圣母院规模巨大，设计工整优雅，并且引进一种新的技术即扶壁拱，因此显得超凡出众。巴黎圣母院从12世纪60年代开始建造，它是最大的哥特式大教堂之一，长150.20米（493英尺），主拱顶高32.50米（将近107英尺）。大约在1175年准备对中殿拱顶进行支撑，于是扶壁拱技术开始被引用。扶壁拱是拱或半拱，它把拱顶对墙壁上部的推力转移到外部支撑物即扶壁那里。一般而言，扶壁拱成双出现，在需要支撑的主拱顶两边一边一个。第一章中我们谈到朝圣路教堂楼廊上方的半筒形拱顶，它们同样承担着控制推力的任务。罗马式设计的弱点是它不允许在建筑物上部使用窗子，这就使建筑物内部昏黑幽暗。但扶壁拱使哥特式建筑解决了推力问题，它把重力聚集在相对不多的几个点上。扶壁拱造在建筑物外部，在侧廊屋顶的上方，就好像那屋顶从一个罗马式建筑的楼廊上面被提了起来，而露出下面的半个拱。建筑物外部大部分变成骨头架子的样子，而内部的支撑物则被减少了。哥特式建筑变成了石头的框子，以前是坚固墙壁的地方，如今被彩色玻璃替代了。

圣母院内部协调而有度。内立面（现存三层，起初是四层）比拉昂大教堂看起来平实，墙壁上的爬墙柱比较细，装饰线条不那么凸出，天窗更接近墙壁内表面，而不像拉昂大教堂那样贴近外表面。教堂西外墙是在12世纪末设计的，其纵向和横向的区划都比拉昂教堂更像一块铁格子，三个门洞也浅得多。这样精确而老练的安排，很适合圣母院作为法国主教堂的崇高地位。



56.巴黎圣母院中殿，向东观看。

坎特伯雷大教堂：英国早期风格

人们有时把1170—1240年间的英国哥特式建筑叫做英国早期风格，其特征是简单的尖顶窗内没有窗花格，很像刚才提到的法国12世纪哥特式建筑中的门和窗。

英国早期风格中最早出现的一个作品是坎特伯雷大教堂的内殿，那是由两个“石匠师傅”设计的，中世纪把建筑师叫作“石匠师傅”。1174年发生一场大火，损失惨重，把原来的建筑物烧掉了，其后一个叫“桑斯的威廉”的法国人（两位石匠师傅中的一个）着手建造新内殿。后来出了一件事，打断了他对工程的监造，当地一位编年史家、坎特伯雷的修道士杰维斯生动地叙述了这件事：

> 到了下一个地方，在把两边的拱廊及上窗（天窗）都做好之后，就在第五个年头开始的时候，他准备机器、打算转动巨大的拱顶。突然，他脚下的梁断了，他从拱顶柱头的高度——有50英尺（15米）摔到地上，石料和木料跟着他落下，他就这样被石头和梁木砸成重伤，于是对他自己和对这工程都一筹莫展。但其他人一点都没有受伤。无论那是上帝的报复还是魔鬼的恶作剧，却都只是对着这个师傅的。
>
> 受伤之后，这位师傅在床上躺了一段时间，接受医生的治疗，希望能够康复，但只是失望而已，因为他的健康无法恢复……
>
> 这位师傅看出他从医生那里无益可得，就放弃了工程，渡海回他法国的老家去了。

后来，工程在英国人威廉的领导下进行。两位师傅都决定不采用四层高的立面去争取高度，而只设计了一个三层高的内殿。在整个设计中，水平带比垂直带更重要，这种突出水平因素的做法，是中世纪英国各时期许多教堂设计的基本特征。其他不同于12世纪法国哥特式风格的地方，是在拱形和垂直构件上使用重叠的装饰线条，并且用珀贝克地区有装饰性质的黑色大理石做爬墙柱，与浅色石灰石形成对照。结果，它就比法国所流行的设计更有线条感、更有装饰性。



57. 坎特伯雷大教堂内殿，1175年动工。

到现在为止我们只谈了建筑物，谈住房、堡垒和教堂等等。为了装饰这些建筑物，人们常使用石雕、壁画、彩色玻璃或挂毯之类，但人们也要求艺术家和工匠制作衣服、家具、器皿、工具、装饰品乃至书籍，其中有些东西是用一般的金属和简单的技术制作的。纺纱工和织布工生产单色毛纺品，经裁剪缝制成为衣服；铁匠敲打铁块，制作马蹄、弯钩、链条、手工用具、犁铧和武器；木匠砍削木头，做成建筑物内壁木墙，以及家具、农具和厨房用具，还有装订书籍用的夹板；皮革匠制造皮鞋、腰带、皮带、车马挽具、装水的袋子、精美的书面封皮，还有放贵重物品的皮箱。



58.三个人钉马蹄铁，拱门饰细部，卡奥尔的圣艾蒂安大教堂北门，12世纪中叶。

但是为富人和教堂，工匠也用贵重的材料和复杂的工艺制作了许多好东西，并且，就像我们在建筑方面看到的那样，为有钱有势的人制作的东西要比为穷人制作的更容易留存到今天。象牙、黄金和丝绸这些贵重物品经久耐磨，处理起来也更加小心。这样，传到我们手中的中世纪珍品——象牙雕刻、上釉的金银制品、丝织品、手抄本——基本上就是为教会及有地位的人制作的。

凡尔登的尼古拉：克洛斯特新堡圣坛和类比预示

这类珍品中有一个是克洛斯特新堡修道院的圣坛，那是多瑙河畔的一座修道院，在奥地利。圣坛上有一段铭文，提到赞助人是修道院院长魏尔纳，即修道院的主管（1168—1194年），完工日期是1181年，艺师是凡尔登的尼古拉。这个名字暗示他来自默兹河谷，在莱茵河西面，是一个久负盛名的金属加工区。圣坛由51块彩板珐琅组成，成三折屏状，即中间一块屏，两边各一块翼屏［起初只有45块板，排列成一个布道讲坛，1330年大火后，西恩多夫修道院院长史蒂芬（1317—1335年）把这些板改装成圣坛，并让人制作了六块新板，完成圣坛改装］。

尼古拉采用了珐琅镶嵌法。珐琅是一种玻璃状物质，涂在金属或其他材料的底版上；涂好后把板放在窑中烧制，两种物质就熔合到一起。珐琅镶嵌法在12世纪的西欧非常流行，法语中这个词的意思是“凸起的底面”，指的是在金属板上刻画图案，做出细细的凸起线条，由此形成多个区域，可以在里面盛珐琅。珐琅可以调成几乎各种颜色，尼古拉选用了红色和几种带蓝的色彩，反衬着底盘上的金色。他以大块的珐琅区作背景，同时又小心翼翼地给图中刻出的线条涂上颜色。这些线条叫轮廓线，它们使图形表现立体感。

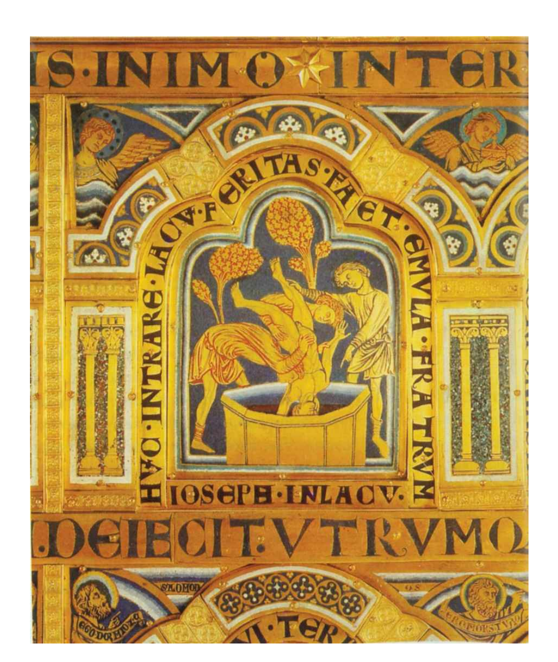
每一块板都是长方形，顶上有叶形装饰，板的面积是20.5×16.5厘米（8.125×6.5英寸），都是些很大的珐琅制品。之所以做这么大，原因可能是要把它们用在布道讲坛上，在远处也能看得见。彩板横排3行，纵列17栏，每栏三块板，每块板周边刻有拉丁文，解说板上的情节。三行中上面一行刻的是《旧约》中的情节，表现“律前”即摩西接受“十诫”前的时代；下面一行也是《旧约》中的情节，表现“律后”即上帝给以色列人授予“十诫”以后的时代；中间那一行描绘“受神恩”以来的时代，也就是基督诞生以后的时代。

《旧约》中的情节预告中间那一行《新约》中的事件，这种排列方式叫“类比预示”，或简称“预示”，意思是说：《旧约》中的情节对《新约》中的对应事件而言，是一个“类”或“前事”。在基督教最早的时代人们就已经知道这种排列方式了，但在12世纪的神学和艺术中则变得特别流行。克洛斯特新堡圣坛在神学的程式方面安排得很复杂，这意味着：凡尔登的尼古拉在设计排列方案时是得到别人帮助的，而这个人可能就是魏尔纳院长。

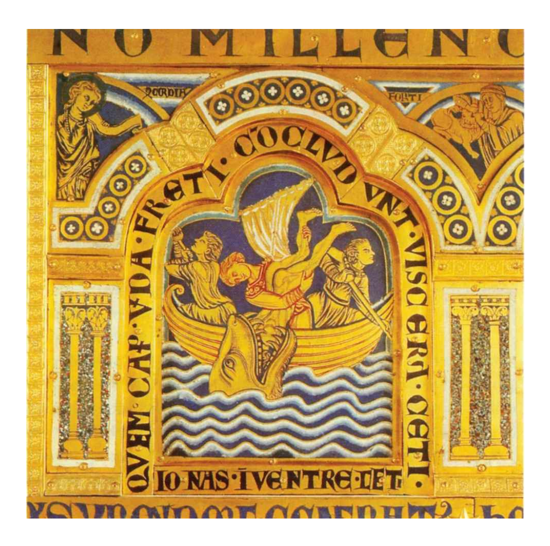
我们选出的这一组画表现三个情节：井里的约瑟，基督下葬，鱼腹里的约拿。三个故事存在着类比关系：画中各有三个人，把第四个人投入或放到一个东西里去，即井、棺或巨鱼嘴。三个故事中被俘获的人后来都逃出监禁：约瑟的弟兄把他从井里提了出来并把他卖给过路的商人，巨鱼把约拿吐出丢在陆地上，基督则死而复生。由于把主要的人物都画成裸体，并把他们尽可能放在画面中心，三件事的相似之处就被强调出来了。

于是，在凡尔登的尼古拉的笔下就出现一种新风格，那很值得人们注意。在这种新风格中，人们也许意识到有三个影响因素：第一是残存在中世纪早期风格中的希腊罗马因素，第二是同时代拜占庭帝国的艺术因素，第三是对自然的直接观察、特别是对人体的直接观察。这种风格有时叫“过渡式”（即从罗马式过渡到哥特式），其特征是衣服上飘动的、平行的、像水槽那样的皱褶，以及对人体解剖的出色把握，尼古拉的人物则尤以精确的动作和生动的表情更见其长。









59—62.凡尔登的尼古拉作“克洛斯特新堡圣坛”，1181年完成，克洛斯特新堡修道院博物馆藏。圣坛中央镶板，其他三块画板分别表现的是：井里的约瑟，基督下葬，鱼腹里的约拿。

英格堡诗篇

英格堡诗篇是一部带插图的手抄本，约作于1195年，在法国东北部制作。英格堡是丹麦公主，1193年嫁给法王菲力浦·奥古斯都为妻。诗篇是指《圣经》中的赞美诗集；这部诗篇的正文前面，有一组整页大小的插图。

人们现在很容易弄到书，因此难以体会中世纪人们对书抱有的崇敬心情，比如对英格堡诗篇那样一本书。首先，书非常贵，那时既没有纸，又没有活字印刷，也没有照相复制技术，所以书的各道工序都用手工操作。通常情况下，书是抄在上等皮纸上的，那是一种经过特别处理的羊皮或牛皮纸，包括上硝、削皮、抛光等工序。纸的原料很贵，假如是用绵羊皮做的，就特别贵，因为如果不用它来造纸，绵羊本来是可以年复一年地长出珍贵的羊毛的。修道士在抄书堂（即制作书籍的作坊，通常在修道院里）装订和整理出书籍大小的皮书页，把书页摊开，用尺子打线。擅长书写的人（称书法家）在皮纸上用黑墨水抄写，抄写时留下空格，往里面用红墨水书写书名或标题，红色标题称“红头”（直至今天我们仍然在使用这个词，用它来表示书名或标题），“红头”的词源是拉丁文rubrica，那是一种红土颜料，用来做红墨水的。其他工匠在手抄本里作画、加上别的装饰。所用的颜料一般是水粉，即颜料加黏合剂比如阿拉伯树胶而形成不透明的混合品，产生类似现代广告色那样的东西。中世纪手抄本绘画最常用的一种颜料是红色氧化铅，即丹铅（minium），所以用丹铅作画的人就叫丹铅画师（miniator），他的作品叫丹铅画（miniature）。多数手抄本上的图画很小，丹铅画这个词后来变成了现在的意思，意指“小”。

英格堡诗篇之不同于一般，在于其绘画与行文内容不相符，其中有一幅画由《新约·马太福音》第二章中的两件事组成：希律王想除掉那传言中的婴孩王，便下令杀死伯利恒所有两岁以下的孩童；玛利亚的丈夫约瑟在梦中得到这个警告，便带着一家逃往埃及。下半页画的是逃往埃及；上半页画的是屠杀无辜者，和那些遭遇不幸的家庭的命运。下半页散发着生活的气息，约瑟用不同寻常的姿态将孩提基督交给母亲。上半页则场面残酷：婴儿被刺死在母亲手中，一个母亲向左前方倒下，亲吻他儿子被砍下的头；右下方，一具小尸体被肢解，头和手与身体分开。画面上方，希律王安坐在王座上，冷冷地观看这一切。



63. 屠杀无辜和逃往埃及，载英格堡诗篇，尚蒂利孔德博物馆藏，手稿第1695号，第18页背面，约1195年制作。

若不是凡尔登的尼古拉在克洛斯特新堡珐琅画上做出的进展，要描绘这些动态的场面就会有困难。这

幅画和尼古拉的作品有几个相似点，一是水槽形的皱褶，二是对人体解剖的了解。还有一个相似之处，就是金色和重色彩相混合，尤其是使用了红和深蓝。有可能，画英格堡诗篇这一页画的无名画家是知道凡尔登的尼古拉的作品的。

早期哥特式建筑和艺术总结

12世纪，有些艺术家和建筑师继续使用罗马式风格进行创作，另一些则开始尝试新的风格，即今天所说的哥特式。这首先表现在建筑方面，其特征是肋架拱顶和尖形拱门，骨架般的结构增加，还有窗花格。出现了一个新东西，即拱架，它使建筑师能建造比以前高许多的建筑物。雕刻家也在做尝试，在新的哥特式建筑的门洞里试验出一种新形式，称作塑像柱。圣像艺术的设计者表现出更多的创造性，他们会把三个门洞的雕塑内容连为一体，体现同一个题材。画师、金银匠和制作小物件的艺术家还蓄意使用了象征法，例如在新旧约故事之间采用类比预示。这些艺术家，尤其是那些做平面作品的人，比如画家和珐琅镶嵌工，开始在作品中强调线条，包括外形线还有轮廓线。绘画中强调线条，与早期哥特式建筑中喜欢清晰的结构遥相呼应，因为在那些建筑中有凸出的爬墙柱、有肋架和水平装饰线。

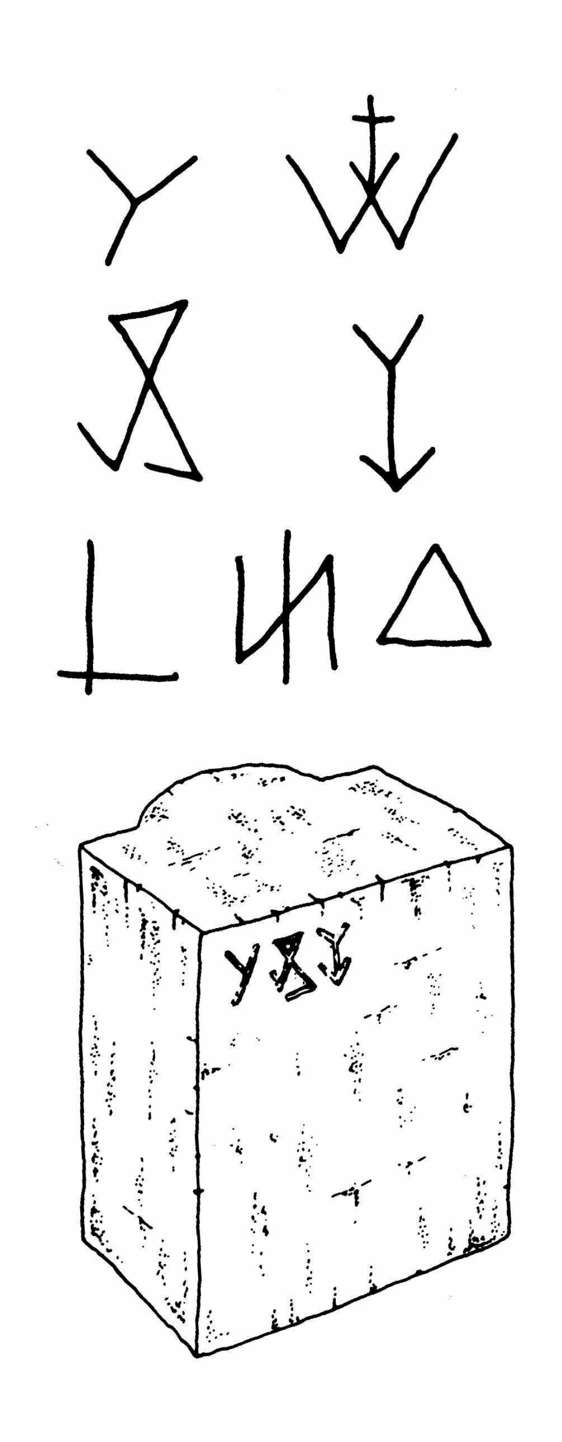
3 盛期哥特式建筑和艺术

所谓盛期哥特式艺术，通常是指13世纪欧洲的艺术和建筑风格，用彩色玻璃和雕塑装饰起来的法国大教堂就是它最辉煌的成就。同一时期，手抄本画家也把他们的艺术推到了更加完美的境界。

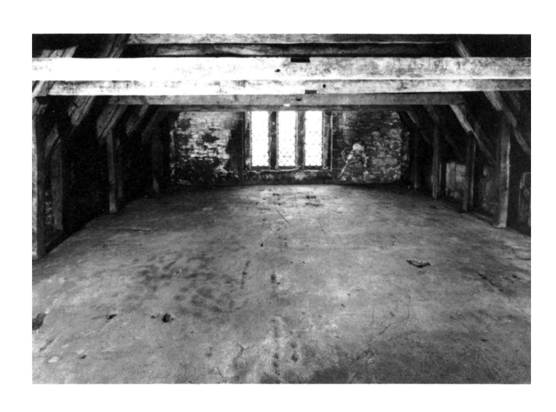
石匠与哥特式建筑

如果没有专业石匠的卓越知识和组织工作，就创造不出盛期哥特式建筑的神奇效果。中世纪教堂是由石工、木工、管子工和其他工匠建造的，他们全都在一个石匠师傅的指导下工作，我们在第二章中已经知道，石匠师傅相当于今天的建筑师。关于石匠的情况——那些加工石头的人，我们知道得比其他工匠多，原因是石匠留下的记录更充分。多数石匠会走到有房子需要建筑的市镇上去，每到一地，他们就组织起石匠分会，把机构设在屋舍中，那里既是工作场所，也是管理中心。分会照管成员，有时还给他们安排住所，就像给他们分派工作一样。分会还对会员的举止实行监管。

对工作实行监管的一种方法是给工匠分发标记，本页图示的就是这样一些标记。每个石匠都有他自己的标记，把它刻在所加工的每一块石头上，并根据石头上的标记得到报酬。多数标记由直线条组成，因为直线条比曲线条容易雕琢。每个石匠在一个特定的分会工作期间始终使用自己的标记，有时儿子还继承父亲使用的标记。



64. 石匠的标记。





65—66.描图地板，威尔士大教堂，约1180年动工，北门上方室内。

石匠师傅指导全部建筑工程，尽管他出身于普通石匠，但他绝不是一个普通的石工，他既是设计师也是承包商，他需要了解建筑的全过程。他要和出钱造房子的人协商，以决定建造什么样的房子。他要把材料弄到手，而在主要靠水路和牛车拖运货物的时代，那可不是件简单的事。他还应在工作需要时把相关工种召唤过来，并且向工人说清楚建筑规划。

直至今天我们仍不完全清楚最后这项工作是如何进行的，因为中世纪石匠师傅不具备很多绘图材料。为了临时用一下，皮纸显然太贵。在有一些建筑工地上发现过解决的办法，即描图地板，那是石匠师傅在工作间地板上做的一种特别的石膏或石头表面，在这个表面上，石匠师博或他的主要助手把建筑设计方案中各种装饰线、拱顶曲线及其他可测量并重复部分的轮廓画出来，由此制作模板或模子，各石匠即依据模子来凿出建筑物所需要的各种石料。

沙特尔大教堂：哥特式建筑的百科全书

1194年6月10日晚，一场大火吞噬了沙特尔城大部分，包括主教府邸和教堂大部，只剩西部外墙得以幸免。教堂中的宗教组织即教士团开会讨论怎么办，重建教堂的决定也很快就做了出来，几乎毫不犹豫。沙特尔太重要了，它是法国的圣母崇拜中心，俗界和教界都认为这场火简直就表达了神恩，因为它为建筑一座新教堂提供了机会，其壮丽将超过欧洲的一切。

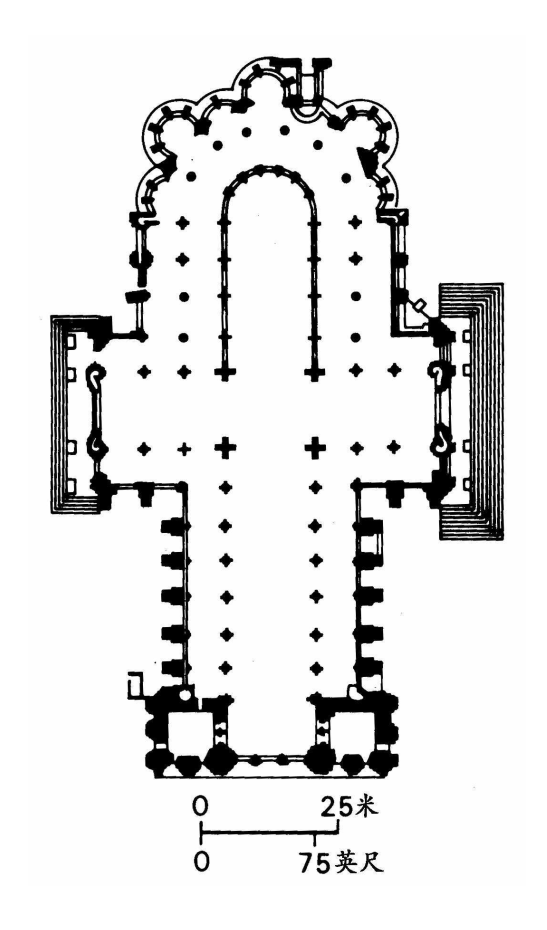
那时，沙特尔主教区可能是法国最大和最富有的，它是巨大商业活动的中心，有庞大的集市，定期市场和圣母的四个节日交叉，那四个节是圣母洁身、圣母领报、圣母升天和圣母出生。集市在大教堂周围的街道和广场上举办，并在教士团的许可和保护下进行。商业和宗教的利益因此是交混的，对教士团来说，就很值得划拨教堂的一大块收入来立即重建大教堂。城里的行会和商会也慷慨解囊，迄今在沙特尔教堂内室还保留着屠宰行会捐献的一扇窗。和其他地方一样，一个重要的圣物也可以作为捐献，1204年十字军洗劫君士坦丁堡时曾掠夺一批财宝，之后进行了荒唐的拍卖；这以后，沙特尔伯爵路易购买了圣母的母亲圣安娜的头骨，并把它赠送给大教堂。在我们所知道的其他重要捐赠者中，还有法王圣路易的母后卡斯提尔的布兰茜（1188—1252年），她出资建造了北袖廊的窗户；有布列塔尼公爵德勒的彼得，他不仅出资建造南袖廊的窗子，还赞助了南门入口处的雕塑。

遗憾的是，文献没有记载新教堂的设计者是哪些石匠师傅。从设计上说，沙特尔大教堂与拉昂及苏瓦松大教堂颇有相似之处，以此来推断，第一位石匠师傅可能在法国东北部受过训练。

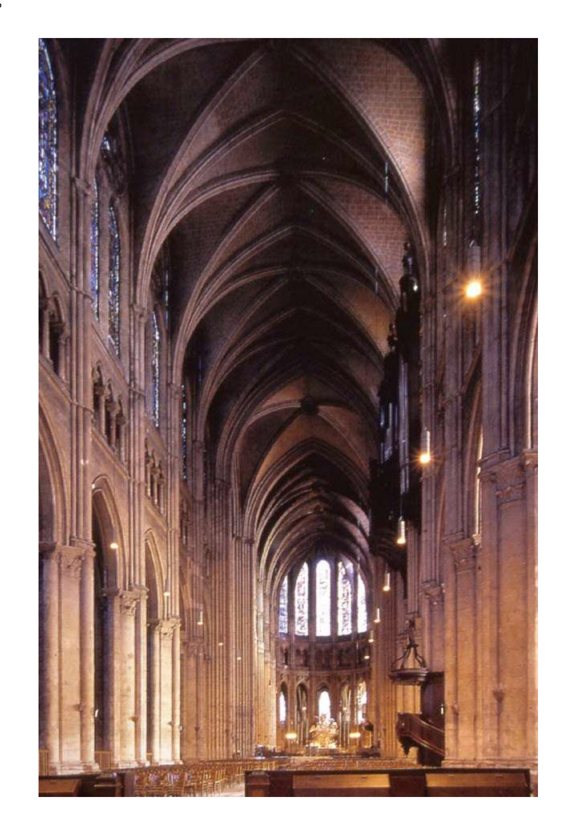
新教堂的平面图与朝圣路教堂相似：一个十字形的长形会堂，带有袖廊、侧廊及环绕回廊呈辐射状的礼拜堂。不过内室更大、更复杂，而且内殿由两重侧廊和回廊环抱，就好像巴黎圣母院的内室那样。

大教堂内部 教堂内部设计看起来似乎简单：墙壁立面仅三层，包括主连环拱、拱廊和天窗。天窗特别高，它起于起拱点水平面以下，而起拱点就是拱顶开始弯曲的地方。这样，天窗和主连环拱差不多是同样高度，这两个高大、明亮的区域之间是一道没有窗户的拱廊。在每个天窗的跨间里，有一个叶轮形圆窗，即带有贝状边缘的环形窗户，它凌驾于一对尖顶窗之上。在它下面，主连环拱的跨间是由侧廊外墙上的尖顶窗提供光线的。大教堂内部很少看得见我们一般想象中的“墙”，其内建构表面都很薄。

如在拉昂大教堂一样，支撑部分与被支撑部分规划得很清楚。主连环拱的每个扶壁都有一个敦实的中心体，周边环绕四根小圆柱。小圆柱有规则地围绕中心体分隔开，就像给扶壁装上了四道“棱”。尽管中心体和小圆柱共用一个模制础石（称“脚座”），但柱头的高低却有差别。小圆柱有自己的柱头，比较小；中心体的柱头就比较大，与它们较大的直径成正比。从中殿看下去，就看到扶壁是交替变化的：要么是八边形中心体配圆筒形小圆柱，要么是圆筒形中心体配八边形小圆柱。在主连环拱的高度以上，成束的爬墙柱继续上升，穿过拱廊直达起拱点，而爬墙柱在那里分开，变成了矩形四分式拱顶的肋架。



67.沙特尔圣母大教堂，约1194年动工。



68. 沙特尔大教堂中殿。

墙立面构成了有规则的格子网，三个楼层由微微凸出的线条分开，这些线条称“束腰线”。束腰线之间是阴暗的拱廊部分，它环绕建筑物内部一周。立面格子网受垂直走向的支配，沙特尔大教堂不仅真的高（拱顶距地面36.5米，即119英尺8英寸），而且看起来高，其主要原因是扶壁和爬墙柱都向外剧烈凸出。这样对纵线条的强调不仅让人看起来舒服，而且把人的心灵引向天国，这就是成熟期哥特式风格的重要特征。

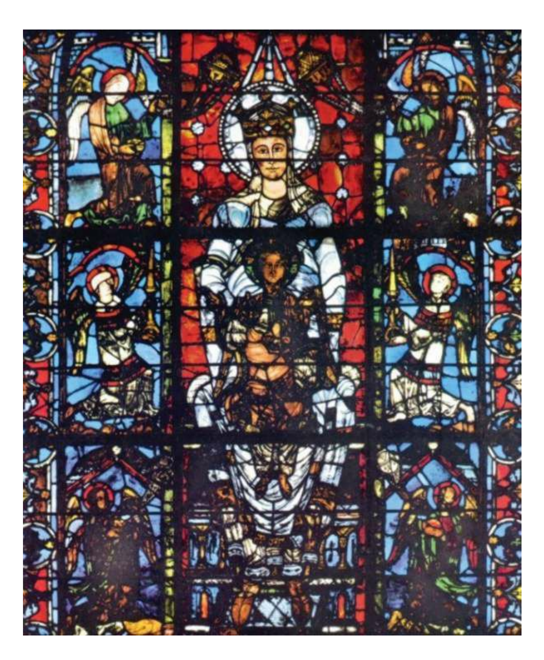
教堂彩色玻璃 参观沙特尔的人会慑服于一种和谐与神秘的感觉，而彩色玻璃使这种感觉更强烈。沙特尔的彩色玻璃也许是中世纪欧洲最出色的，而且至今毫无损毁。它有和谐的色调，以深蓝和亮红为基础，红蓝相交，在教堂内壁苍白的灰石面上生成斑斓的紫色光辉，使脆硬的石头变得柔软。

内殿窗上有一幅圣母玛利亚画像，它叫“美丽彩玻璃圣母窗”。如同国王门的门楣中心圣母被塑造在宝座里，彩玻璃上的圣母也被画成是天国之后，她既有光轮也戴冠冕。孩提耶稣坐在母亲的膝盖上，圣母两侧有成双的天使跪着，他们手握烛台、摇动香炉。圣母头顶上飞着白鸽，根据传统，那是圣灵的象征。

中间窗板绘有圣母和基督像，它在1194年的大火中幸存。窗子的其他部分是13世纪加上去的，但构图仍旧清晰有序。玛利亚和基督面对着我们，如同是纪念碑；两边，拜跪的天使对称地排列。人物的正面形象、对称的排列、主要人物特大的比例等等——这些都可以在罗马式雕塑中看得到；但这里是以彩色玻璃为手段的，色彩使图案更加明晰。

国王门上方，有三个12世纪中期的尖顶窗，北边那扇窗上绘有耶西树。这扇窗模仿了另外一个《耶西树》，也就是圣德尼教堂内室中苏热尔院长的一扇窗。故事取材于《旧约·以赛亚书》（第11章1—2节）：“从耶西的本必发一条，从他根生的枝子必结果实。耶和华的灵必住在他身上，就是使他有智慧和聪明的灵，谋略和能力的灵，知识和敬畏耶和华的灵。”这是对基督的预言，基督是大卫的后裔，而大卫是耶西的儿子。

和许多哥特式彩色玻璃窗的情形一样，这扇窗应该从下面往上看。如果我们知道一个人在观察窗子时，通常离底部近而不是离顶部近，那么这样排列就是符合逻辑的。窗子最下面的玻璃块上有躺在床上的耶西，点燃的灯表明那是夜晚。耶西体内长出了一株对称的树，它的枝叶里坐着五个人，代表基督的王室先祖。树两旁弧形玻璃板内站着拿羊皮纸的先知们，而顶部窗格里则坐着王位上的基督；基督周围是鸽子，象征着由以赛亚点算的圣灵赠礼。

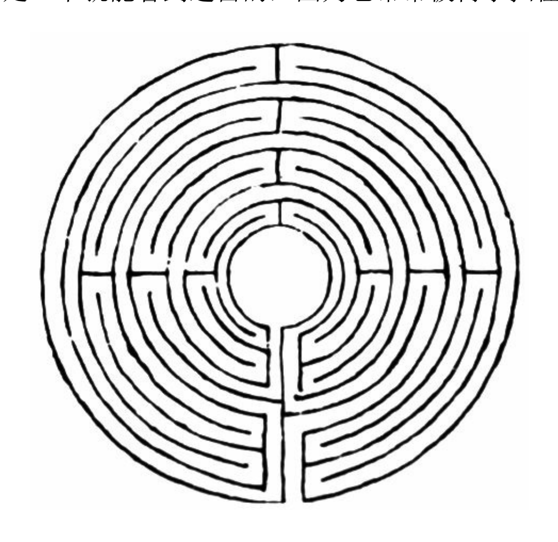


69. “美丽彩玻璃圣母窗”，沙特尔大教堂内殿，中间窗扉12世纪中叶，两侧窗扉13世纪。

想要在一扇狭长的窗子中，找到像手抄本插图那样水平展开的连续叙述，显然是不可能的。然而狭长的形状对表现耶西树这样的形象又非常理想，并且鲜艳而半透明的彩色玻璃也非常适合于描绘这种预言式

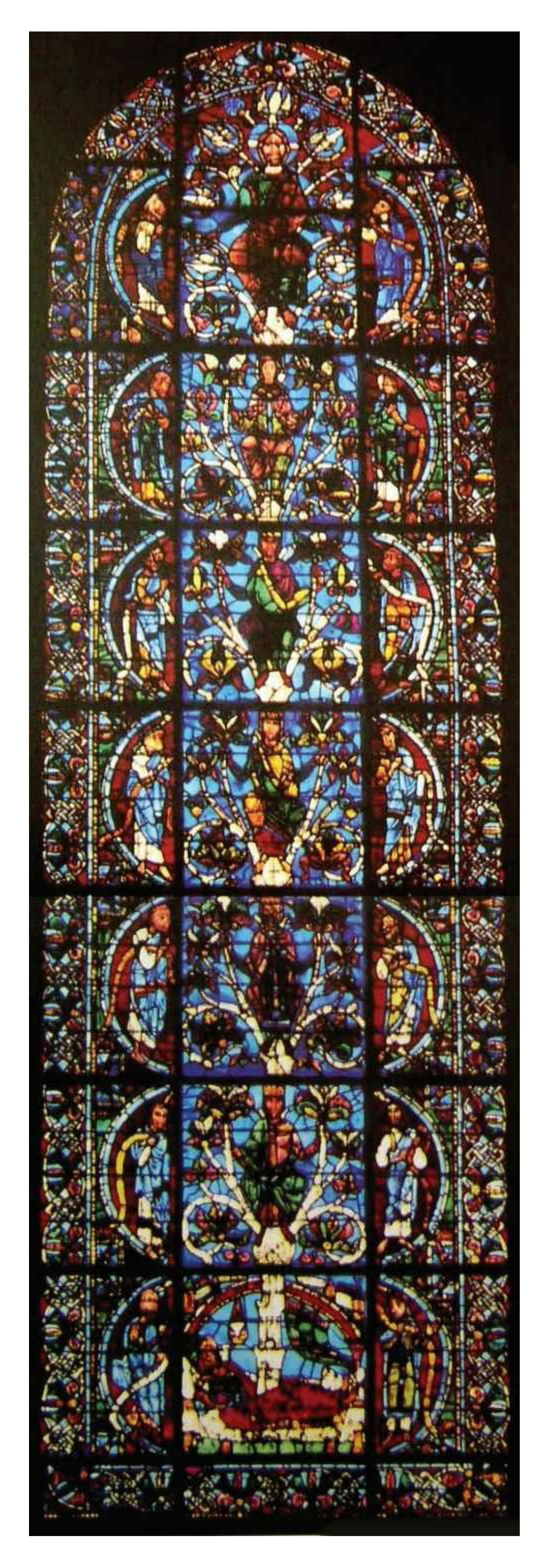
的景象。

迷宫 沙特尔大教堂里有一件古怪的东西，即画在教堂中殿地面上的环形迷宫图，它的几何形状使人想起西墙上的圆花窗。中世纪的参拜者可能会跪在迷宫图里摸索前进，作一次到耶路撒冷的象征性朝圣。（遗憾的是，今天的来访者不是一下就能看到迷宫的，因为它常常被椅子挡住了。）



70. 迷宫图示意，沙特尔大教堂中殿地面铺石。

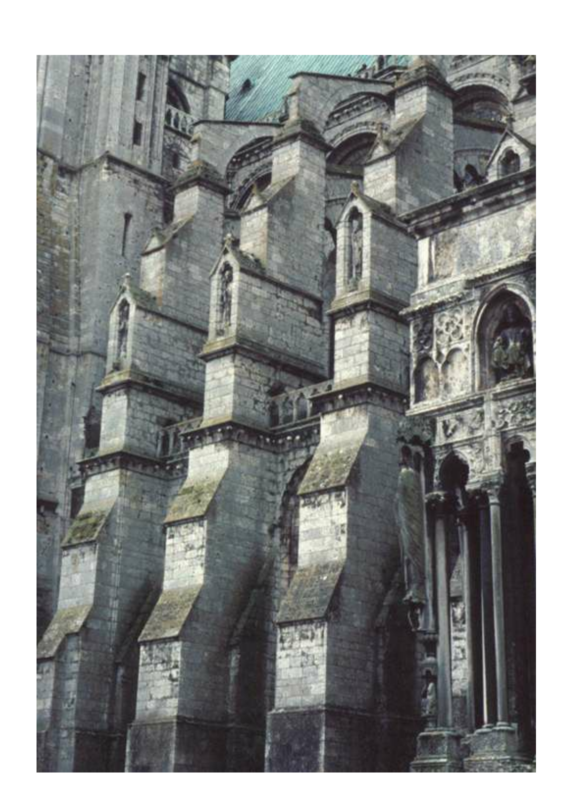
大教堂外部 从外面看，沙特尔大教堂显得比室内更敦实。在有可能的地方，建筑物外表面就凹凸分明，与内墙面有意识的扁平印象形成对照。外墙之厚重由沿窗钩出的装饰线显示出来，中殿沉重的扶壁拱成阶梯状，由大块石头垒成，上面有成双的半拱，半拱由短小的小圆柱连接。教堂东半部是另外一个石匠师傅设计的，不同于设计了中殿的那一位。这位师傅喜欢比较轻松的形式，我们可以从内室的外部看出来。即便如此，袖廊和内殿两翼塔楼的基础及扶壁拱，仍然比教堂内部的任何东西都配有更大的体积。



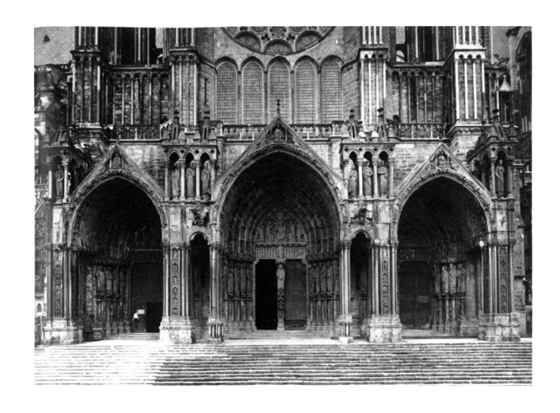
71.“耶西树”，沙特尔大教堂西外墙窗户，12世纪中叶。



72.从东南面看沙特尔大教堂。



73.沙特尔大教堂中殿扶壁拱。



74.沙特尔大教堂南袖廊外墙正面，1200—1220年。

袖廊外墙面及雕塑 两个袖廊的设计也体现了这种巨大的三维感，那是以拉昂大教堂的西面墙为范本的

（第43页）。袖廊外墙面于1200—1220年间进行雕刻，每一面有三个门，都带有门洞。大门布局遵从一定的安排，后来成了盛期哥特式建筑的标准式样。侧柱（类似于塑像柱，但造型较为随意）恰如其分地排列在门道两旁，侧柱上方是拱门饰，刻有人像。拱门饰环抱着门楣中心，但它现在是尖状而不是半圆形。

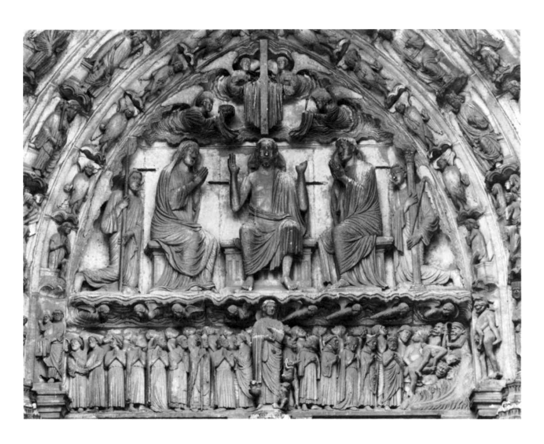
侧柱雕像的制作尤其能说明问题，它表明在西外墙国王门完成以后的半个世纪里，哥特式的雕塑变成了什么样子。在北袖廊中间入口的左手一侧，侧柱上的雕像从左往右看，依次是梅尔奇泽德克牧师、亚伯拉罕和他的儿子以撒、持戒律的摩西、撒母耳及大卫。把它们与先前国王门上的塑像柱作对比，就可看出这些较晚时代的雕刻已经生动了许多。塑像近似于圆雕，不再像缠在小圆柱上的浮雕了，它们从拴着自己的小圆柱上猛烈地突露出来。国王门上的塑像把脚置在简单的圆锥体上；而袖廊入口处的人物则站在小型的雕塑上，称猴头饰，它和主题人像有相关关系。袖廊人像把头扭向不同的方向，手臂也从身边移开。衣褶垂下，简单却又多变；面部表情也略有不同。



75. 沙特尔大教堂北袖廊中央大门左手侧柱像，人物分别为梅尔奇泽德克、亚伯拉罕和以撒、摩西、撒母耳、大卫。

感情的细微与体态的活泼同步而行，亚伯拉罕和以撒双人像就把这一点表现得美轮美奂。亚伯拉罕与上帝有约，他接到神旨，要把独生子以撒烧死献祭，以作为对神服从的考验。在最后一刻，当以撒已被做好献屠的准备时，上帝派天使阻止亚伯拉罕杀死亲子。天使向父亲指点，让他看到附近灌木丛中有一只羊被挂住角，这动物代替以撒做了牺牲。在沙特尔教堂，雕刻家出色地讲述了《圣经》中这个熟悉的故事：亚伯拉罕手握宰牲刀（刀刃已折断），站着听上帝的天使说话，他的脚落在一只小小的羊身上，羊被困在哥特式风格的灌木叶饰中。小以撒双脚被捆，两手交叉放在身前，置身在父亲的两脚之间，他的脸抬起，深信地朝向天使。尽管亚伯拉罕的脸部缺乏表情，但他的左手温柔地托起以撒的脸，点出了这两个人物之间的人世深情。这个姿势道出了父亲是多么爱以撒，而要他付出的牺牲又是多么大。

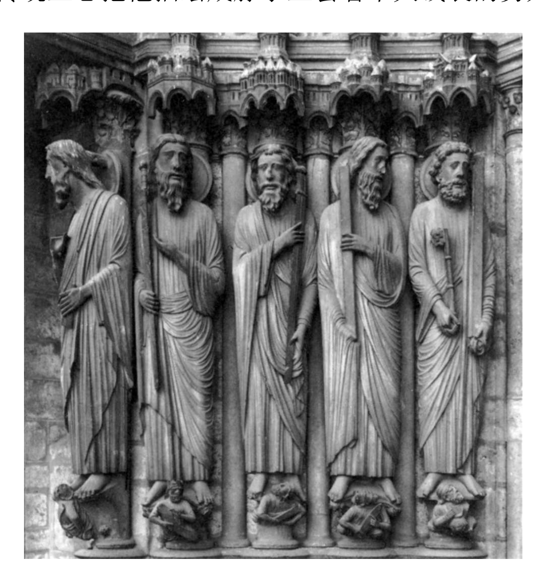
南袖廊中央门洞刻的是末日审判，这是哥特式门楣中心最流行的主题。末日审判的景象通常放在西墙正面，就像康克斯教堂那样，但沙特尔教堂西部已经有国王门的雕塑作装饰了。南袖廊的末日审判以门楣中心为主作品，其中，基督坐在天国的宝座上，他右边是圣母，正在为罪人求情，她对面是福音约翰，他也双手合十，作祈祷状。



76. 末日审判，沙特尔大教堂南袖廊中央大门门楣中心和拱门饰，刻于1230—1250年。

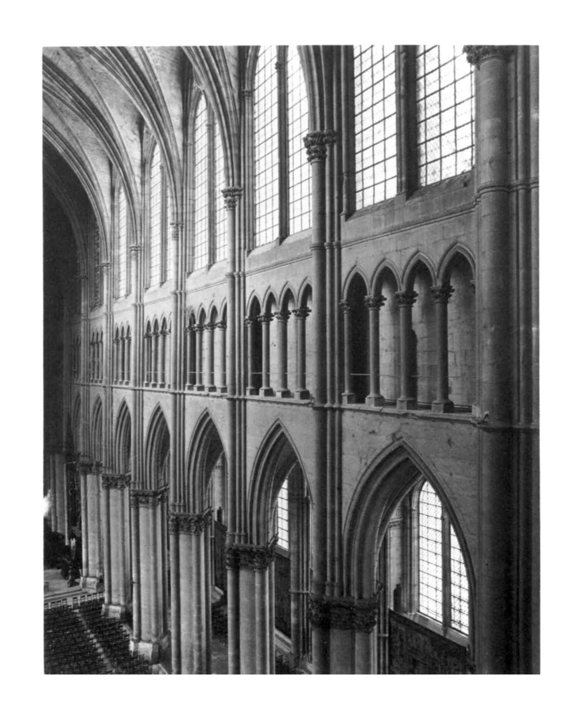
在中心人物的上方和两边，是手握“耶稣受难器”的天使们，基督就是被这些器械折磨死的。这些器械中有刑柱（基督被绑在上面受鞭打）、长矛（用它戳穿了基督的身体）、十字架（基督被钉死在上面，横臂已被折断），还有荆冠以及打穿基督双手和双脚的钉子。捧着这些较小物品的天使们的手上覆盖着布，这里面隐含的意思是（可追溯到拜占庭艺术）：物件太珍贵，即使是天使，也不可以用手去触摸。

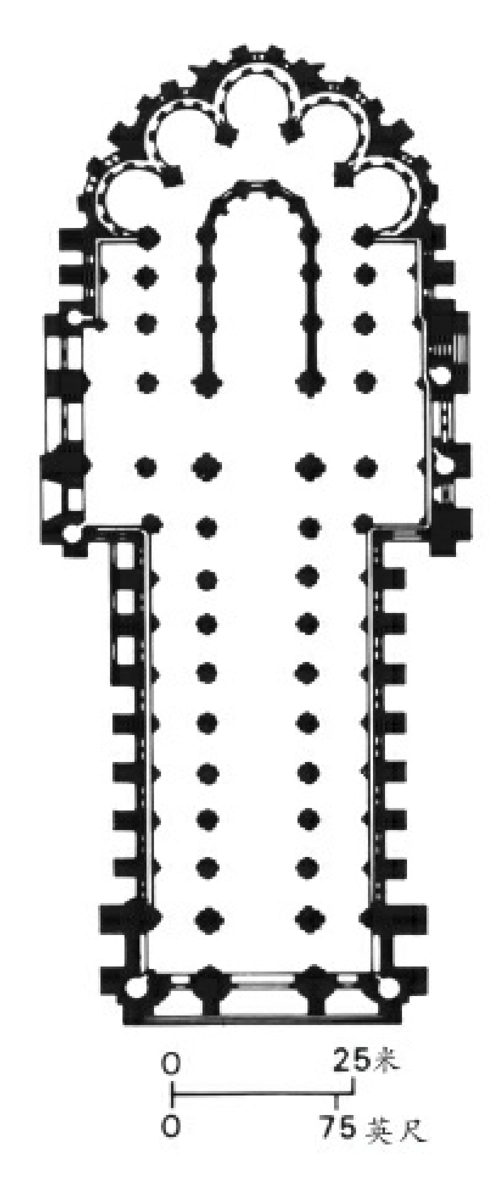
横梁和拱门饰仍然表现死后情况。如前面看到的康克斯教堂那样，横梁左手画的是受赐福的灵魂，显得有一些平白而沉闷；但在右手边，受诅咒的灵魂——既包括国王也包括教士——却受到魔鬼的惩罚，魔鬼把他们赤裸裸地扔进地狱口，火焰随即把他们吞噬掉。此处，拱门饰的运用十分有趣，它是横梁空间的扩大。门洞两边第二圈拱门饰上，有小小的死而复生的人，他们从裹尸布或棺材里摇摇晃晃地走出来；左边最下面一圈拱门饰上，有天使引导获救的灵魂。“亚伯拉罕的怀抱”在圣经语言中指的是安息于天国，雕塑家对此直截了当地做出表达，他描绘这位族长怀中有三个灵魂，看起来都受到了祝福；而门洞另一边，粗暴的小恶魔把有罪的人投到地狱中去。最右面有两个人，其中一个可能是“淫欲”，在中世纪艺术中几乎总是女人；另一个是“贪婪”，传统上总把他描绘成脖子上套着个大钱袋的男人。



77. 沙特尔大教堂南袖廊中央大门左手侧柱像，人物为基督的门徒马太、多马、腓力、安德烈和彼得。

门洞最下面的雕刻区中全是《新约》人物，他们密布在侧柱和门隔柱上；不像在北袖廊，那边雕刻的是《旧约》人物。门隔柱上是基督，他是一位导师，平静而漂亮的脸体现着哥特式雕塑在这一时期高超的成就。基督把几只兽踩在自己脚下，象征着他的力量战胜邪恶。（在图卢兹圣瑟尔南米埃日维尔门圣雅各和圣彼得的浮雕像上，我们看到同样的象征手法，见第12页。）塑造基督的这位雕刻家也创作了侧柱像，塑像代表基督的门徒，每边五位，脚下的猴头像刻着导致他们殉难的那些人。传递的信息是很清楚的：在最后的审判到来之时，只有追随基督和他的教会之教导的人，才能得到拯救。



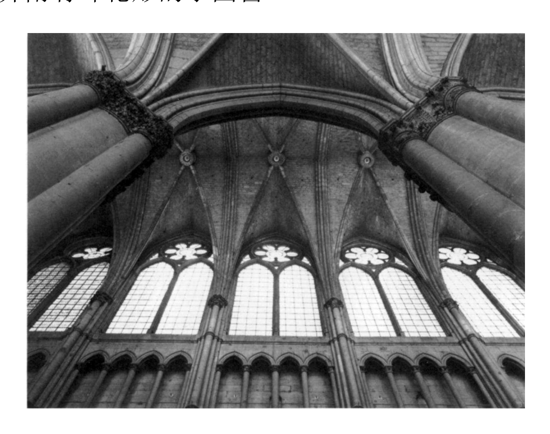


78—79.兰斯圣母大教堂，约1210年动工，中殿向东观看；及教堂平面图。

以上只是少数几个例子，揭示沙特尔大教堂丰富多彩的雕塑和玻璃作品之一斑。如此斑斓多彩、无所不包，让我们意识到：原来中世纪教堂是被当时的人看作人类知识和宗教知识的百科全书的。那时候，能读书认字的人不多，沙特尔教堂的设计者就依靠直观的形象，去讲述圣经故事、推进信仰和传播教义。直观形象很有力，能深刻影响人们去思考与自己有关的问题。我们今天其实是很容易理解这一点的，因为我们都知道电视和电影是怎么回事。

兰斯大教堂：盛期哥特式的和谐建筑

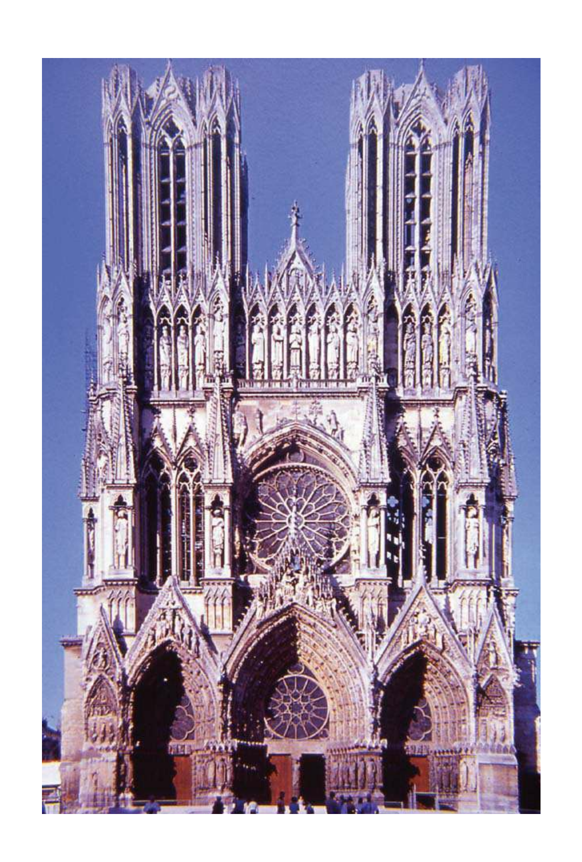
设计了沙特尔教堂的石匠师傅最早意识到：有了扶壁拱就可以不需要楼廊，而把一面仅有三层的墙壁仍然造得很高大。他的办法非常简单，很有吸引力，所以在13世纪，好多石匠师傅都跟着他去建造不同形式的沙特尔，其中有一个让人特别满意，就是兰斯圣母大教堂，从拉昂骑马到那里，只需要一天时间。兰斯教堂的室内部分在1210年以后动工；把它和沙特尔教堂作比较，就会发现十分有趣。两个教堂的平面设计几乎一样，立面安排也差不多：主连环拱架在厚重的扶壁上，扶壁带有小圆柱；拱廊不透光；一排高高的天窗，成双出现的尖顶窗，并附有叶轮形的小圆窗。



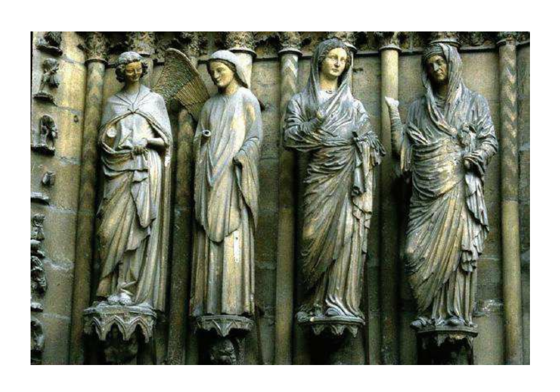
80. 兰斯大教堂中殿拱顶。

但兰斯教堂也出现了设计方面的变化，它变得更加规整了。兰斯设计比例与沙特尔的不同，它顶高37.9米（124英尺5英寸），比沙特尔（36.5米，合119英尺8英寸）高一点点；但由于主连环拱的扶壁排放位置，兰斯的中殿看起来要比沙特尔的高得多。扶壁还出现两个变化，这也使整个设计显得规整。在沙特尔见到的小圆柱和爬墙柱在圆形与多边形之间的交替，到兰斯就统一成圆柱体的扶壁和小圆柱。柱头是宽宽的叶状装饰，比例与扶壁总体积相适应。大教堂庄严肃穆，与它在传统上是法国国王举行加冕礼的地方十分适合。

兰斯大教堂的西部外墙也体现出和谐与规整的特征，若把它与拉昂教堂、巴黎圣母院的西外墙以及沙特尔教堂的袖廊外墙作比较（可见第43、45页），就可看出13世纪法国哥特式建筑在外墙方面的发展方向。兰斯的外墙一如其他已经提到过的建筑物那样，有三个门洞通往教堂内部的主空间，有侧柱雕像和带雕塑的拱门饰，中央门洞上方有一个圆花窗，有不带尖塔的双塔楼。但是和最相邻的拉昂大教堂不同，兰斯的外墙面被清清楚楚地分割成横的、竖的小区间。像这样一种方方整整、如窗格子一般的造型设计，在哥特式建筑中有时被称为“和谐外墙面”。每个门洞都有一个圆花窗，安插在拱门饰围住的空间里，而不像其他建筑物那样有三个门楣中心、上面布满了雕塑。兰斯的圆花窗使用了一种新的式样，叫条状窗花格，它是由纵横交错的细肋条组成的，而不像沙特尔的西墙圆花窗那样是板状的，在一个整体形状上开一些洞。与巴黎圣母院平坦沉静的外墙面比较，兰斯的外墙面看上去是立体的，几乎如花边那般华美。墙面有很多尖状体——在三个门洞两侧甚至还多了两个人字墙。两个塔楼的底部插着许多窗格似的开口，塔顶虽没有塔尖，却有许多小的人字墙和小尖塔，因此看上去好像王冠。



81. 兰斯大教堂西外墙正面。



82. 圣母领报和圣母访亲，兰斯大教堂，西外墙正面中央大门右手侧柱雕像，1230—1250年雕刻。

西外墙雕塑：“圣母领报”和“圣母访亲” 中央入口的右手有两组雕塑：“圣母领报”和“圣母访亲”，这两组塑像很有趣。假如我们把四个人物（刻于1230—1250年之间）和沙特尔教堂北袖廊入口处那一组《旧约》人像作比较（1205年之前制作，见第64页），就可以看到好几处重要的区别。其一是兰斯的雕像比沙特尔的更不依附于建筑物之上，它们站在从侧柱上突然伸出的小小的墩子上，似乎与身后细长的小圆柱没有关系。在沙特尔，每个大雕像都与其相邻者没有关系；而在兰斯，四个雕像被安排成两对。

另一个不同之点是，沙特尔的雕像应该是出自于同一个雕刻家之手，而兰斯的雕像却明显由数个艺术家制作，他们的风格有微小差别。尽管这些雕刻家的名字已经不知道了，但我们仍可通过分析他们的作品，来了解他们的艺术特点。“圣母访亲”中的以利沙伯和童贞圣母，即右边的两尊雕像，穿着同样的长袍，袍子如水槽那样皱褶的垂落，让我们想起凡尔登的尼古拉的作品。两个人把重量都放在一条腿上，上身转向她的同伴。以利沙伯年龄大了，她脸上的皱纹体现着这一点，这恰好与玛利亚的年轻漂亮形成对比。

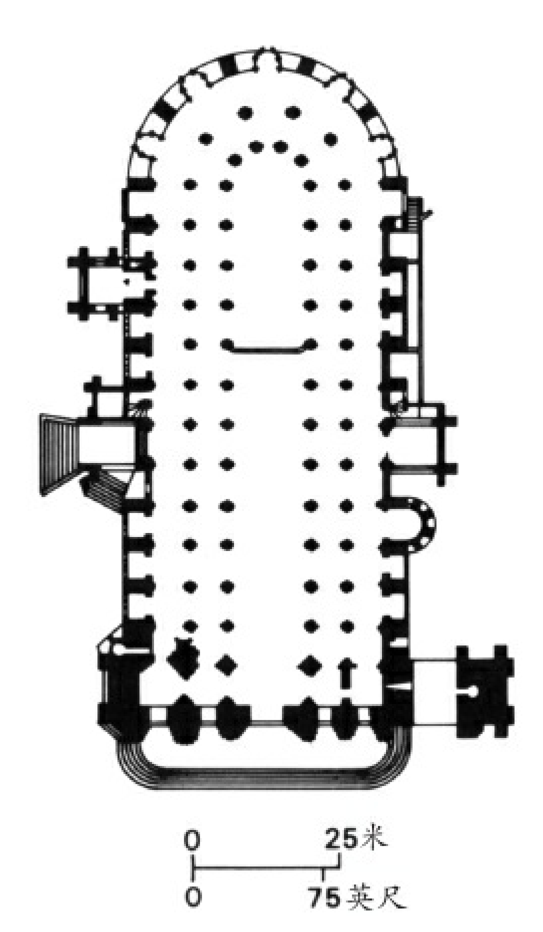
再看“圣母领报”这组雕像，衣饰和脸的处理相当不同。左边是天使加百列，他长袍上的衣褶宽宽地垂下，形成对角线，落在他的脚踝上，衣褶在那里堆积，好像衣服太大了。他的脸和我们见过的罗马式或哥

特式作品都不同，他在微笑，圆圆的脸蛋，眼圈周围是一道道笑纹。这种微笑是法国艺术家在13世纪这个时期的一种创造，是一种流行的面部表情，表示美及神的赐福，它并不说明天使向玛利亚报告好消息时的喜悦。这一时期许多雕塑中都可以看到这种微笑，人们称之为"哥特式微笑"。相比之下，加百列身边的玛利亚则比较刻板，她的眼睛和嘴只是在石块上简单地刻了几道，衣褶似圆筒般垂落，直至她的脚，上身罩衫上有几道浅浅的"V"形皱褶，所以这尊塑像应该是出自又一个雕刻家之手。尽管制作四尊雕像的三个雕刻家都已经佚名，其中有一个却被人们冠以名姓：加百列天使的塑造者还雕刻了一座约瑟像，它立在同一个门洞的另一面，于是这位艺术家就被称为"兰斯的约瑟师傅"。艺术史专家有时会给那些创作了知名作品的艺术家起名，对哥特式那个留存了大量佚名作品的时期来说，这是给作品分类的一种手段。

布尔日的圣艾蒂安：另外一种方法

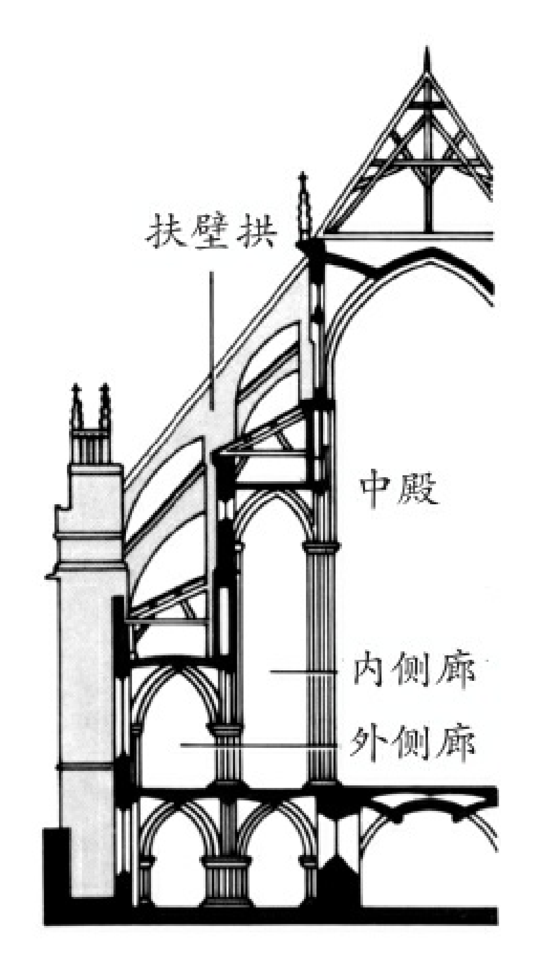
13世纪法国，有些哥特式教堂和沙特尔的很不相同，其中最著名的一个例子是布尔日的圣艾蒂安（即圣斯特凡）大教堂，在时间上和沙特尔的差不多。布尔日在巴黎以南，几乎就是法国在地理位置上的中心。该教堂从1195年开始建造，比沙特尔教堂重建只晚了一年。

比较一下沙特尔和布尔日的平面图，就会发现布尔日有一个双重侧廊却没有袖廊，双侧廊绕教堂围了一圈。它的内部结构像一个大帐篷，其横向延伸比主拱顶低，也更宽。中殿立面高三层，但其比例与我们在此之前见过的任何一座建筑物都不同。主连环拱特别高大，占了室内高度的一半以上。拱廊和天窗几乎等高，主连环拱、拱廊和天窗的排列顺序在内侧廊的立面上被重复；内侧廊上升，最终达到主连环拱的高度。外侧廊也如此这般，但仅上升到内侧廊主连环拱的高度。三者间的关系可见横断面图，图中的标示很清楚。扶壁和拱廊上的小圆柱又细又长，这样，整个内部结构一方面很划一，另一方面又不很臃肿。



83.布尔日的圣艾蒂安大教堂，1195年动工。



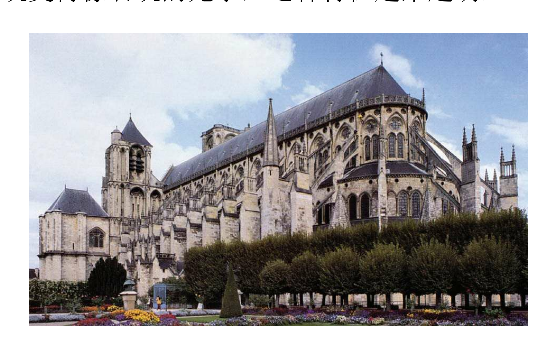


84—85.布尔日的圣艾蒂安大教堂，从西端观看的情况和（下）横断面。

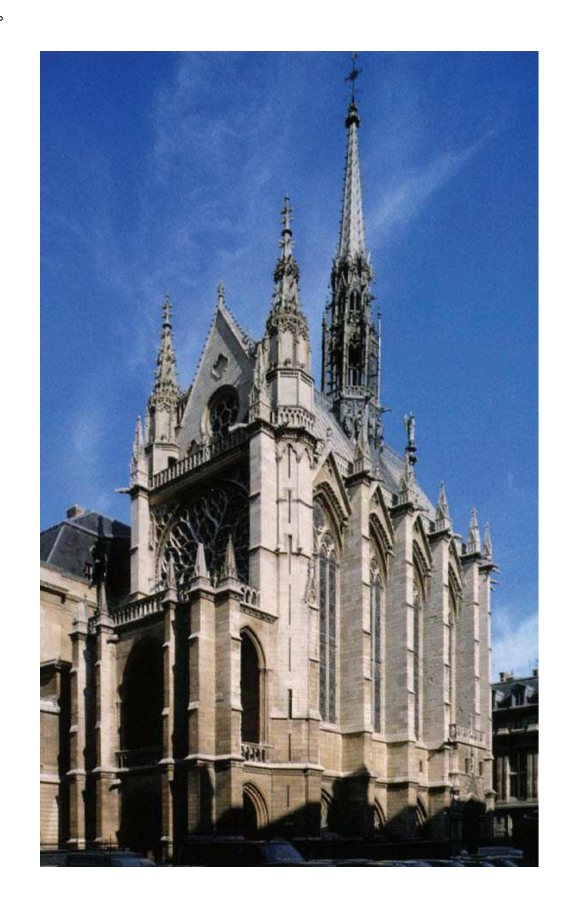
外部也表现出同样的精细。因为侧廊是双重的，所以扶壁拱也必须是双重的，在抵达目标之前要“连升两级”。人们从东南方观看教堂，那轻盈弯曲的形象给人以特别的印象。

圣礼拜堂和辐光式建筑

13世纪下半叶，法国哥特式建筑的主要形式是“辐光式”，在法文中，这个词的意思是“辐射”，它源于该时期巨大的圆花窗中辐条形的花格。当时，墙壁外侧廊越来越薄了，只有很细的小圆柱间杂在建筑物发光的墙面中。渐渐地，哥特式建筑变得像石筑的笼子，这种特征越来越明显。



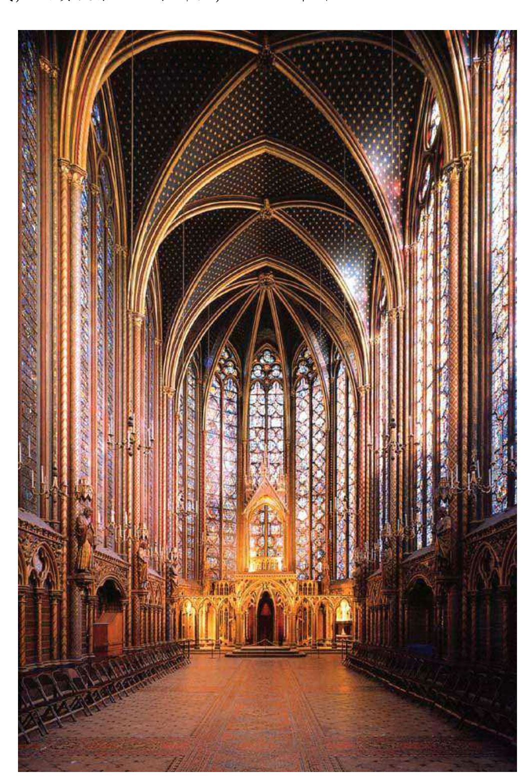
86.圣艾蒂安大教堂，从东南方向观看。



87.圣礼拜堂，巴黎，1243—1246年。



88. 圣托兰神龛，埃夫勒的圣托兰大教堂藏，铜质镀银配珐琅饰板，13世纪中叶。



89. 巴黎圣礼拜堂，从上层礼拜堂向东看。

辐光式风格最好的例子，是法王路易九世（1214—1270年）建造的小礼拜堂，它地处巴黎王宫，建于1243—1246年之间。礼拜堂号称“圣礼拜堂”——法文中“神圣祷告堂”的意思。路易九世以“圣路易”而昭名于世，他建造圣礼拜堂，是用来收藏基督的荆冠和“真十字架”的一段残片，那是他在十字军东征时从拜占庭皇帝那里买下来的。我们现在当然可以设想当时的人们如何容易受骗（因为荆制冠冕不可能保留十三个世纪之久），但路易在政治上的精明和他在建筑学方面的品位还是给我们留下深刻的印象。建造这座礼拜堂，如当时一位教皇所说，是表示基督用自己的王冠给路易加冕；而路易造出来的东西实际上是一个巨大而辉煌的圣物盒！

对比一下就清楚了——对比物是一个当时典型的圣物盒——铜底镀银嵌珐琅圣托兰神龛。神龛约作于13世纪中期，是为诺曼底的埃夫勒圣托兰大教堂制作的，以收藏教堂守护人圣托兰的遗物。圣物盒高约70厘米（28英寸），看起来像是—个有塔楼、人字墙、透雕小尖塔、人物雕塑和其他装饰品的小型哥特式建筑。人物和某些装饰部分采用了“凸纹制作法”，其图形是从背后对着凹陷的模具锤打而成的；神龛表面镶嵌着珐琅和宝石装饰。

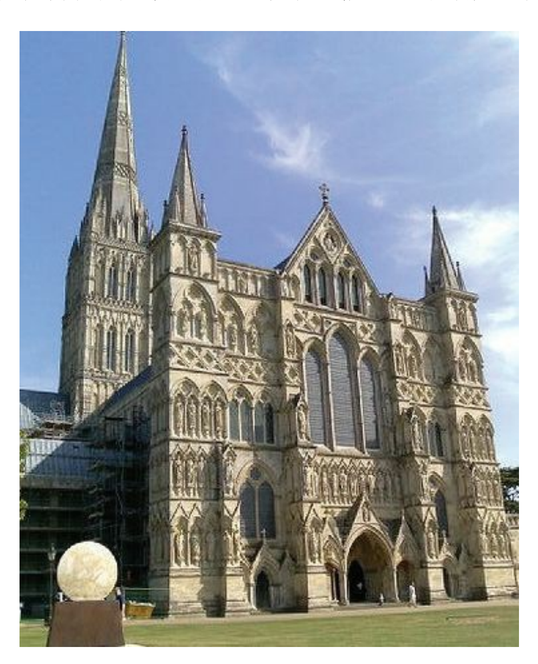


90.索尔兹伯里大教堂，1220年动工，从东北方向观看。

圣礼拜堂原本也是富丽装潢的，和神龛更为相像。石墙表面涂着金色，墙上绘有壁画，用衬金作底色，那是在模仿金属制品。塑像沿墙置于窗子之间；但更让人联想到同时期圣物盒之光彩灿烂的，是那些几乎把垂直墙柱间的空白填得满满的彩色玻璃，它们的效果催人联想。窗子高而细长，有复杂的新式窗格图案，其精密细致一如此时期金属制品中的图案。

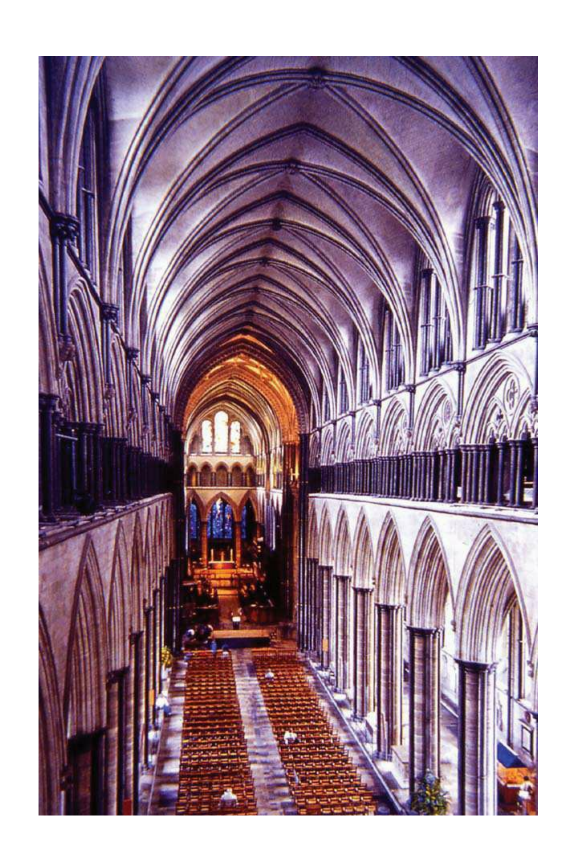
索尔兹伯里大教堂：浑然一体

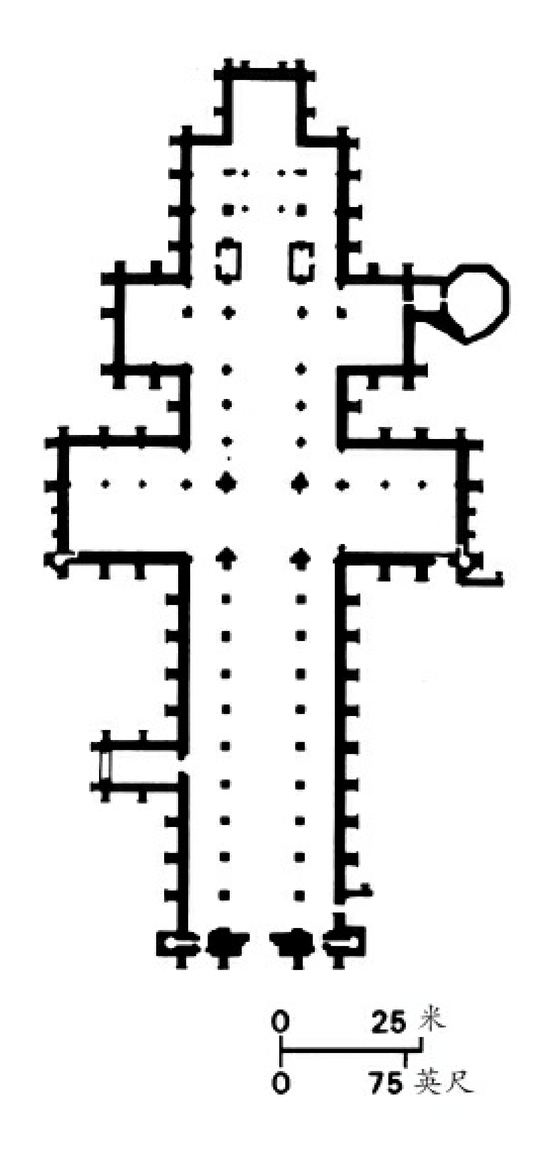
法国教堂往往建立在人口稠密的城市高处，英国西南部的索尔兹伯里大教堂却是在一块离开人群聚居地的平原上动工的。据传说，之所以选择这个地方，是由于从附近城堡上射出的一支箭落在此地；另一个说法是理查德·普尔主教做了一个梦，在梦中圣母吩咐要把教堂建在这里，也就是今天教堂所矗立的地方。教堂的主体结构在1220—1260年间建造，由于教堂设计者平地起房，不必考虑任何已有的建筑物——如同沙特尔的情况一样，它由此而表现得极其整齐划一。索尔兹伯里是早期英国风格的出色典范。



91.索尔兹伯里大教堂，西外墙。

从外面看，大教堂好像是个长长的、矮矮的、在中央交叉口有座塔楼（14世纪补建）的建筑。教堂底部有一条五层重叠的装饰线，它在教堂外面环绕一周，连同扶垛，看起来就像是一座希腊神庙。西面外墙的设计把建筑物内部的区划都遮蔽起来，而不像同时期典型的法国哥特式，从墙面就可以看出建筑物内部的结构。三个高高的尖顶窗照亮了中殿的西端；三个大门，中央的一个比它两侧的要高，就是走进教堂的入口。两个小小的塔尖耸立在墙面左右两端，但它们并不让人感觉到那是重要的塔楼，如同在法国建筑中必须看到的那种。进而，索尔兹伯里教堂外墙被水平分割成一条一条的壁龛带，其中多数都含有雕像。与法国教堂不同，索尔兹伯里的门洞没有用雕像作装饰。





92—93.索尔兹伯里大教堂平面图与中殿。

教堂平面图与法国的也不一样，对比一下兰斯大教堂就会受到启发——在我们观察过的教堂中，兰斯在时间上最靠近索尔兹伯里。两个教堂平面图都以十字为基础，其建筑都使用长方形的四分拱顶覆盖主空间。但在兰斯，小礼拜堂围绕回廊排列成辐射状（几乎所有的法国教堂都是这样），其袖廊微凸，然后就融入内殿的双侧廊；而索尔兹伯里的平面图上却有两个袖廊和一个正方形的东端部分，袖廊也只在东侧建有侧廊。教堂最东端有一个小礼拜堂，称圣母礼拜堂，那是献给教堂守护人童贞圣母的，圣母礼拜堂在英国哥特式建筑中相当流行。

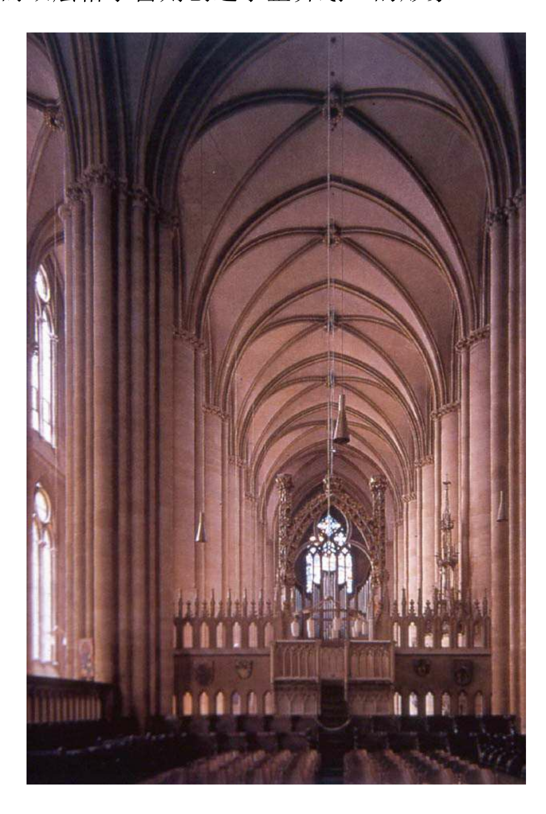


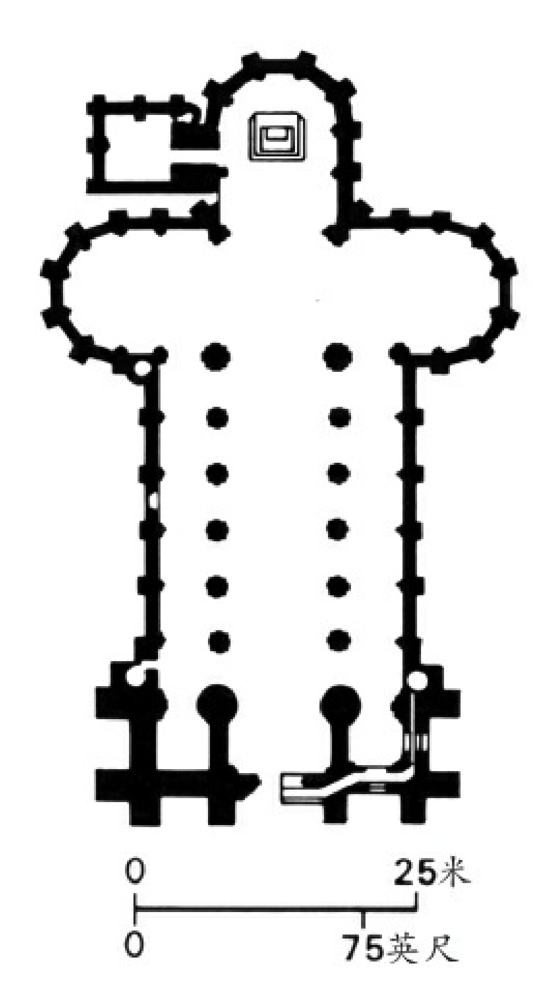
94.马尔堡的圣伊丽莎白教堂，1235—1283年，从东南方向观看。

索尔兹伯里教堂内部非常英国化。虽说它也有肋架，有尖状拱，有窗花格，但它看上去却与法国哥特式建筑非常不同，它更强调水平构成。主连环拱各拱之间的拱肩部分没有爬墙柱，拱廊开间宽大，每个开间有两对成双的拱，它们又被一个几乎是圆形的拱所环绕。如同在坎特伯雷大教堂的内殿看到的那样，这里也有许多用深色珀贝克大理石制作的小圆柱，它们和浅色的石灰石形成对照。另一个英国特色是拱上环绕多重线条，这尤其体现在主连环拱和拱廊那里。拱与窗花格处处都根据精确的几何学原理设计，所以当我们面对墙壁来观察时，要比纵观中殿更能够对内部设计有明确的认识。

马尔堡的圣伊丽莎白教堂：德国哥特式建筑

在13世纪，德国也发展出一种民族形态的哥特式风格，其第一个明显的例子，可在马尔堡的圣伊丽莎白教堂找到，它在科隆东南，位于拉恩河畔。教堂于1235年动工，1283年建成，中殿有六个跨间，中殿后面是一个三叶形的东端。袖廊的两臂与内殿等长，并且在平面图上，袖廊两臂和内殿都是半圆形的——也就是说，是环状的，而不是方块形的。半圆形袖廊终端正是许多德国早期罗马式教堂的特征。圣伊丽莎白教堂还恢复了所谓的“厅式教堂”，那也是较早时期德国建筑物中流行的款式，这种教堂的侧廊与中殿一般高，它不像会堂式教堂，那里的侧廊比中殿低，所以，圣伊丽莎白教堂的中殿没有窗子。墙立面是一道高高的连环拱，它架在扶壁上，扶壁有精致的叶饰纹柱头。侧廊有两层高，由两层高窗照亮，高窗上只有简单的条状窗格，这让我们想起兰斯教堂的窗格图案。圣伊丽莎白与同时期法国哥特式教堂的不同之处是不用扶壁拱，它不需要扶壁拱，因为其侧廊和中殿一般高。这样就导致其外观设计简洁而精致，原因是直立的扶垛反复制造出垂直线条，而双层格子窗则创造了整齐划一的形象。



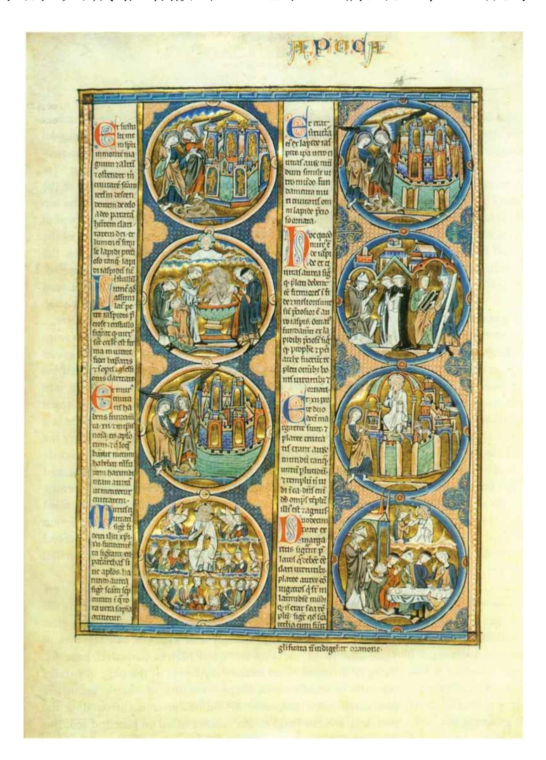


95—96.马尔堡的圣伊丽莎白教堂平面图；中殿，向东观看。

手抄本插图：“天城耶路撒冷”

12世纪时，艺术的主要中心在修道院，于是，人们对大开本《圣经》和神学评注书进行最慷慨的装饰。但是在13世纪，当艺术创造中心越来越转移到俗人手中，而越来越多的贵族希望占有和使用书籍时，新款书籍就流行起来，这些书有许多是小卷本，说明它们归私人使用。其中经常出现的书籍包括圣经诗篇、为特定人祷告而设计的祈祷书、讲述动物真真假假故事的动物寓言书、圣徒生平传记以及《启示录》——它包括《新约全书》“启示录”中的内容。

13世纪还有一种手抄本是《圣经》说教本。以前的《圣经》书写全文、配以少量插图；相比之下，说教本《圣经》的策划者则挑出一些段落来作插图、配以评论，有时是明显地挑选那些适合于作插图的段落。这里展示一部带插图的说教本《圣经》叫“托莱多《圣经》”，它是一本非常豪华的插图书，其富丽多彩与它第一位主人崇高的社会地位相符合，那位主人就是卡斯提尔的布兰茜王后。我们看到的插图取自《启示录》，画的是圣约翰心中的“天城耶路撒冷”，它在《新约全书》“启示录”第21章中有所叙述。

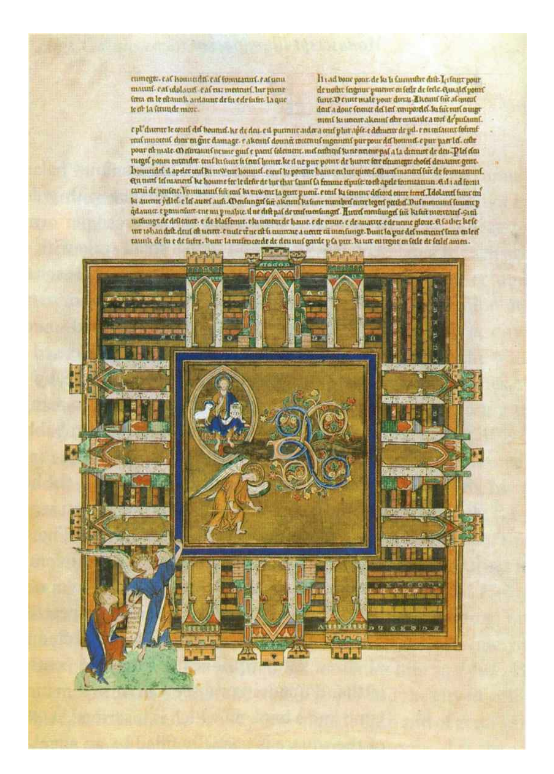


97.“天城耶路撒冷”，托莱多《圣经》，第5页背面，纽约皮尔庞特•摩根图书馆藏，手稿第240号，约1226—1234年。

页面分为两栏、每栏四个单元，版面设计很有特色。每一个圆框左面都有文字，框里的图画是对框外文字的图示。图和文构成单元，它们成双排列，彼此有关联，比如插页右边一栏最上面两组图文就互相补充：最上面那段拉丁语铭文写道：“它（墙）是碧玉造的，城本身是精金的，如同明净的玻璃。城墙的根基是用各样宝石修饰的。”旁边那幅小插图画的是一个天使，他向圣约翰指示有角楼和城墙的耶路撒冷天城。城墙涂成绿色，那是碧玉的颜色。下面那个圆框里有一位主教，他坐着对两个修士说话，他戴着盾形的冠帽即主教冠，由此我们知道他是主教。修道士则留着僧发，那是一圈修剪的头发，象征荆冠，由此我们知道他们是修道士。这几个人物的右边是摩西，他头上长着角（以前在把希伯来文《圣经》翻译成拉丁文时弄错了，结果就长了角），手里握着写有“十诫”的书板，所以很容易认出来。最右边有一个长胡须的人，他的尖帽子表示他是犹太人。这幅画旁边的铭文解释道：一，“碧玉的墙和精金的城”表示位高者其信仰应该坚定，人品应该高，如同碧玉和金子那样珍贵；二，“宝石修饰的墙基”意思是先知和教长们其人格满载着世间所有的美德。上面那段铭文相当接近于《启示录》原文，下面这一段则对此进行解释，把天城耶路撒冷和教会人士加以对应。

我们观察圣礼拜堂，就会想起金银制品；我们观赏本页插图，就知道它和13世纪彩色玻璃窗是有异曲同工之处的。可比较一下第61页沙特尔大教堂西面墙上的耶西树玻璃窗。和玻璃窗相同的地方有：插图分成两栏，彼此平行，每栏都由小的圆形画组成；圆形画用简单的几何图形衬底，衬底的图形叫菱形格；用相同的基色，都使用蓝和红。但作为道德说教本《圣经》，其插图的某些特征却是手抄本独有的，例如：图文保持着和谐的布局；用金箔制造明亮效果而不是使用玻璃窗；画家在如此小的空间能勾画出如此精细的作品，表现出大师的高超技巧，等等。

“三一学院《启示录》”中有一帧配插图的插页，很可能是绘于1242—1250年之间，那幅画对圣约翰所说的“天城耶路撒冷”作了另一种艺术处理。手抄本文字源于一个名叫贝伦格蒂斯的人，他为《启示录》写过一段拉丁文注释，抄在书上的是这段注释的法文翻译，然而是一个缩略本。手抄本中多幅插图里妇女据有突出地位，这意味着：书可能是为一位尊贵的妇女制作的，她有可能是阿基坦的埃莉诺王后（1122？—1204年）。



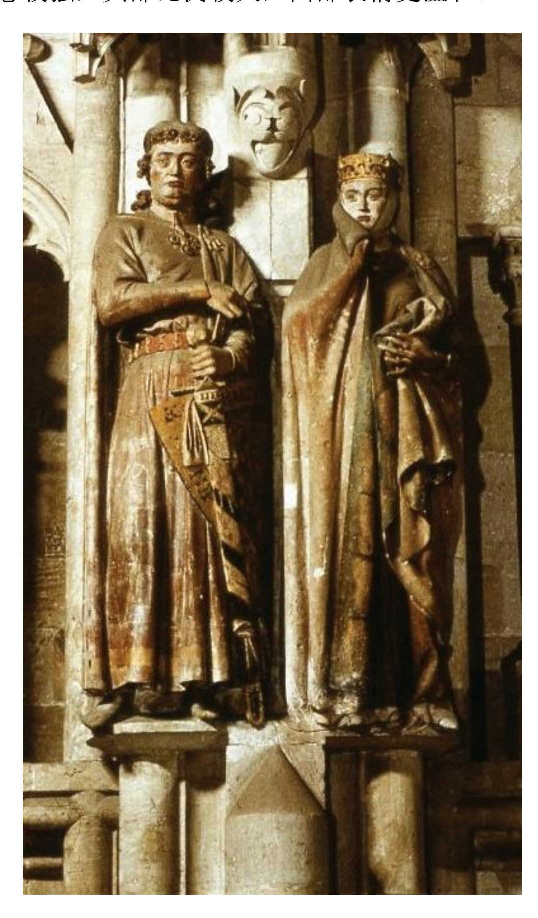
98.“天城耶路撒冷”，三一学院《启示录》，第25页背面，剑桥三一学院，手稿第R. 16. 2号，约1242—1250年。

插图只有一个内容，就是天城耶路撒冷。左下角，一个天使抓着圣约翰的手，指向那座天城。约翰强烈的精神幻觉通过几种构图方法被强调出来，其中最重要的一种是把天城画成对称的形状，向四面辐射。按照以前的绘画传统，尤其是10世纪西班牙的手抄本，天城被画为平面，它有四组城门、每组三个，都从中间的正方形等距离地向外伸展。正方形左上角的光圈里是基督，身边有一只羊和一本书，书上写着“阿门”，意思是“愿其如此”。正方形里还有一个手持测量杆的天使，一条燃火的河，一棵开花的树，都不是立体形象，也没有投下阴影，因此无法判断它们的空间位置。在这种抽空了景深、强调抽象概括的绘画里，艺术家让我们意识到：这就是上帝尊严的永恒心象。

色彩也加强了绘画的幻象。主色调是深蓝和深红，但金箔的运用更加重要，特别是中间方块中运用了金箔的背景。金在许多文化中都很贵重，因为它美丽并且稀有，还常常和权力、社会或宗教联系在一起。前面已提到过几种主要由黄金制作的中世纪物品（如圣福瓦的圣物盒，克洛斯特新堡的圣坛，圣托兰神龛等），而基督教艺术几乎刚起步，艺术家就在平面创作如马赛克画上用黄金制作基督和其他重要圣人的背景（如第21页）。黄金不仅表示财富，它在基督教艺术中，还经常象征光明，尤其在艺术家对造型的控制尚未充分发达的那些艺术风格中更是如此。“三一学院《启示录》”中的金就兼具这两种意义，中间正方形的黄金衬底让人们知道：那是一个天国的形象，是神恩的彼岸，在那里，一切都是光明、清静的，一切都超越于尘俗世间。

天城的门像小型哥特式城门，有尖状的人字墙和小小的凸出物，似乎是城堡上的雉堞，门头上写着十二个以色列部落的名字。城墙分许多层，涂不同的颜色，书写着十二位使徒的名字。这样一种排列使艺术家突出了《旧约》和《新约》之间的对应。

尽管在许多方面，这幅画与说教本《圣经》上见到的天城耶路撒冷大相径庭，但某些风格还是为两份手稿所共有，由此我们知道，两者都属于13世纪中期的哥特式艺术。明显的相似之处是画上那个时期的哥特式建筑，另一个是优美而活泼的人物造型——他们都有颤动的身姿与手势，宽大的衣褶，高高的圆脑袋，拳曲的头发。第三个共同特点是始终以红、蓝、金为基本配色，别的颜色只用在很小的范围内。两幅作品中，艺术家都企图赋予单个的物体以立体感，但如同我们在罗马式艺术中看到的那样，还没有首尾一贯的意图，要把成组的形象放在足够高、足够深的空间内。哥特式造型不同于先前的罗马式之处在于：它使用更多的轮廓线，衣饰立体感较强，头部比例较大，面部表情更温和。



99. 埃克哈德和乌塔，瑙姆堡大教堂西内殿，1249年以后作。

整个哥特式和以后的时期，艺术家总是让作品中人物穿着当时的服装，之所以如此，一个原因是多数艺术家不知道过去的人穿什么，另一个原因是艺术家想把人物和事件表现得尽量生动，穿时尚服装，就使作品形象似乎生活在艺术家自己的时代；就好像一个20世纪的艺术家，把基督画成穿高领毛衣和花格呢夹克的教师一样。

对“时装”的运用充分体现在瑙姆堡大教堂西侧内殿两位捐资人的追思像中。13世纪中叶形成一种现实主义的艺术倾向，而给人物如此着衣，就是这股潮流中的一个侧面。图中两位人物，一个是迈森的边疆侯爵埃克哈德（1032—1046年在任），另一个是他的妻子。这两尊塑像真人大小，上过色，是1249年以后的作品，作者是我们知道的“瑙姆堡师傅”。当时埃克哈德和乌塔已经离世二百年，但瑙姆堡师傅将其塑造得如此逼真，因此可能是以另一个男人和女人为模本的。埃克哈德是一个大块头，中年，头发多而拳曲，多皱纹，有好几重下巴，身穿束腰带的长袍，上面披一件宽大的斗篷。透过长袍的皱褶，可以看到他的重量基本上落于左腿。埃克哈德左手握剑，剑置于盾牌之前，盾上写着他的名字。他的右手横穿胸口，提起斗篷的边。比起以前那些哥特式雕塑的拘谨形式来，这个姿态很不寻常，使埃克哈德有一种动感。乌塔的瞬间姿态应该也是被抓住了，她的脸朝着我们的左面，而偏离身体的主轴。她的左手拢住斗篷的皱褶，右手架着脸庞，这样一个手势，表达出帝王尊严却又谦逊的矜持。雕塑家能表现乌塔在羊毛斗篷之下的手臂，这是一项无与伦比的创造，比我们看见过的任何其他姿势，都更让人联想到一个真人的举止。

盛期哥特式建筑和艺术总结

13世纪的盛期哥特式风格是沉稳的，建筑方面尤其如此。沙特尔教堂简单的三层墙立面，为这个时期许多石匠师傅提供了模仿的榜样。工程方面赢得了来之不易的专门知识，由此而征服了高度，建筑师于是调整了建筑的比例，让建筑物看起来更高大。辐光式建筑大约在13世纪中期出现于法国，它因圆花窗上的辐射状窗花格而得名。

在雕塑中，对理想的追求及对自然的细微观察也组成一种平衡。这个世纪，哥特式教堂入口处的侧柱像最有特色，它们变得活灵活现了，其人体构造越来越逼真，脸上的表情开始个性化，衣饰的情调与式样也被处理得越来越富有想象力。

这个世纪也是彩色玻璃的世纪，是艳丽的手抄本插图的世纪。重彩基色的玻璃是盛期哥特式教堂整体效果的有机部分，由于有光线的变化，光在石墙表面移动，教堂灰色的石墙就变得柔和并受到调节。窗子上复杂的圣像画，给教堂的象征意义增加了更多的色彩。书籍的需求量越来越大，手抄本插图成了奢华的时尚品，那上面少不了金箔和浓烈的色彩。插图上精美的线条、优雅的人物以及表现立体感的尝试等等，都使这个时代成了制作漂亮书籍的高峰期。

4 后期哥特式建筑和艺术

12至13世纪，欧洲人口中近三分之一是法国人，因此最高质量的艺术品在法国产生就理所当然。到14世纪，由于战争和黑死病（一种致命的腺鼠疫，1348年在欧洲爆发），造成人口的转移和下降，人们在欧洲大陆广泛分布，艺术家也就在许多国家活跃起来，为经历了深刻生活变化的人们创作，这些变化影响到他们想在身边看见些什么。

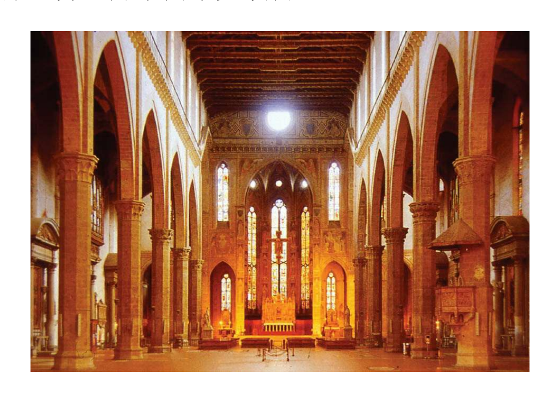
与12和13世纪的式样相比，14和15世纪很少出现大型建筑物。尽管设计师和石匠师傅仍然忙着为富人造房子，但人们的兴趣经常在较小的项目上，如群雕、手抄本、镶板画和挂毯等等。14和15世纪的建筑物仍然有装饰，但不会像盛期哥特式建筑那样，总是事先规划好雕塑或玻璃作品。相反，由于越来越多的人喜欢定做或占有艺术品，所以雕塑和绘画也就日益被制作得可以单独摆设或悬挂了。

艺术家和建筑师的个人成就也得到更多的承认，在12和13世纪，较早的哥特式艺术和建筑物虽说作者并不是全都不知名，但用个人名字标注却是例外而不是通例。到了后期哥特式时期，现存的契约、薪金册、行会花名册和其他文献表明：把艺术家的名字及其成果登记在案比早先几个世纪要重要得多。即使我们考虑到越老的文献越容易被毁坏，如腐烂、火灾或人为的不经意（比如巴黎肉商可能会用哥特式手抄本书页包肉），这个基本的事实仍然是如此。

盛期哥特式建筑的典型式样是十字交叉的长方形教堂，入口做雕塑，窗有彩色玻璃；但在下面的两个世纪，建筑物的功能日益不同，成了主要的特征，一部分建筑作宗教之用，另一部分则是世俗性质的。

佛罗伦萨圣十字教堂：方济各会的讲经堂

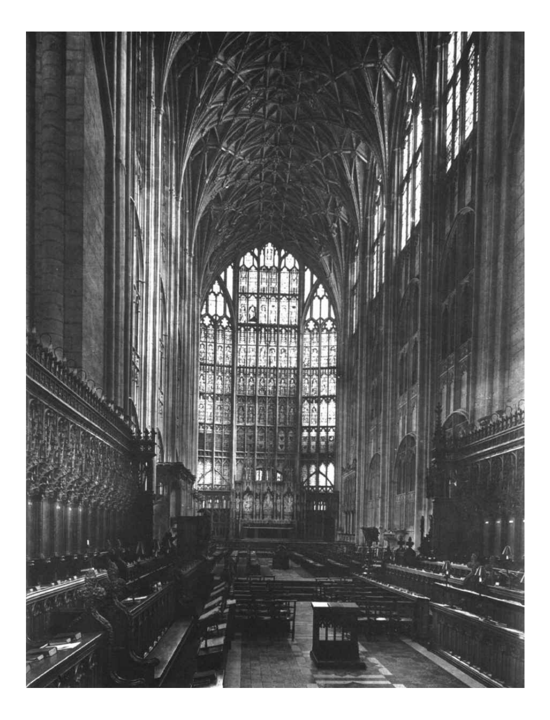
阿西西的圣方济各（1181/1182—1226年）建立一个宗教兄弟组织，称方济各会。从一开始，方济各派就主张在世俗财产方面保持清贫，并向普通人宣讲教义。这些思想反映在方济各会一个主要的教堂即佛罗伦萨圣十字教堂中，该教堂1294年开始建造，可能是在佛罗伦萨优秀的雕刻家兼建筑师、坎比奥的阿诺尔福（约1302年去世）的指导下进行的，并可能在14世纪很长一段时间中都在动工。圣十字教堂中殿是木结构屋顶，有七个跨间。多边形凹室与中殿之间有一道凯旋门，有点像4—6世纪早期基督教长方形会堂中能看到的那种门。这种形式，归根结底是来自古罗马时代的凯旋纪念门，如同第1章中讨论过的某些罗马式门洞。在圣十字教堂，门拱呈尖形，并且开了两个尖顶窗。



100.佛罗伦萨圣十字教堂，中殿向东观看，由坎比奥的阿诺尔福设计，1294年动工。

教堂的结构几乎是厅式的，仅有细长的八角形扶壁把中殿与侧廊分开。主连环拱很高，天窗相当小，给人以巍峨开阔之感，但没有法国哥特式那种垂直的特征。这是一种精心的设计，意在造成低矮、宽阔的内部空间，尽量减少障碍物。很明显，这些优点有助于布道：大量人群能够轻而易举地看见、听到布道者。相对质朴的内部安排与方济各会的贫穷传统是相适应的，但它和14世纪流行于英国的后期哥特式风格形成鲜明对照。

格洛斯特大教堂：垂直式风格



101.格洛斯特大教堂内殿和东窗，1337—约1355年。



102.格洛斯特大教堂回廊南过道，1351—1377年。

格洛斯特大教堂内殿（1337—约1355年）是英国后期哥特式风格的一个早期例子，这种风格叫"垂直式"，名称起源于占显著地位的横、直窗花格。还有其他一些特征，包括使用垂直聚拢的细长支撑物和巨大的窗子（格洛斯特教堂东窗是英国最大的窗子），窗格很少有稀奇古怪的花样，玻璃板上的主题花纹在窗格布局中横排、竖排不断地重复，等等。照片里看到的情况，实际上是把一个"后来的"垂直式窗花格安装在早前已有的诺曼教堂内部。

拱顶是一种新的形式，有时被称为网状拱顶，它把枝肋连接在一起（枝肋一词源于法文"绳"，意思是带子或连接物）。枝肋是一种肋架，这种肋架不沿拱的边缘架设，它不从拱间距的起拱点那里开始。枝肋的特点是短小、豪华、富有装饰性。在格洛斯特，枝肋在拱顶组成有弧度的三角形、四边形、五边形和六边形，造型极复杂，把跨间都给吞没了，拱顶看上去像一个延绵不断的面。这种设计的目的是强调内部空间的整体性，可能会让我们联想起圣十字教堂内部的整体空间。

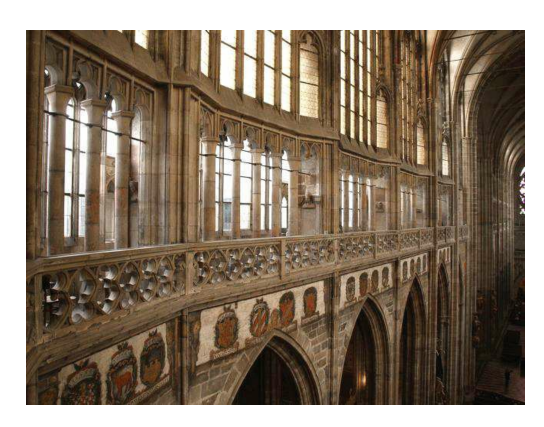


103.布拉格的圣维塔斯大教堂内室，由彼得·巴勒设计，1344年建。

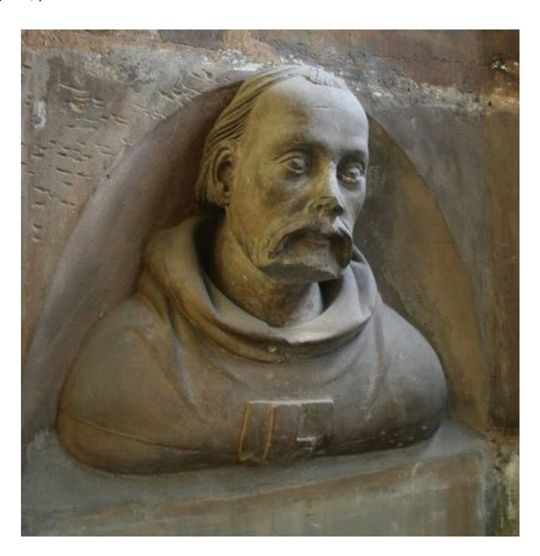
格洛斯特教堂的回廊过道建于1351—1377年之间，它用另一种新型拱顶覆盖，称“扇形拱顶”。“扇”是半个漏斗，纵向部分是内弯的，横向部分是外突的。跨间近似正方形，居中的肋架太多，乃至石匠们感到：最好在整块石板上刻出肋架和拱面，而不是将它们分开建造，结果便产生了跨间之间的波状起伏。

彼得·巴勒和布拉格的圣维塔斯大教堂

在欧洲另一端的布拉格，有皇帝查理四世（1346—1378年）的帝国宫廷所在地，查理四世统治着一个庞大的政治领地，即“神圣罗马帝国”。他下令建造圣维塔斯大教堂，请来的第一位建筑师是法国人，名叫阿拉斯的马蒂亚斯。圣维塔斯的建筑方案是法国式的：内室由内殿、回廊和辐射形的礼拜堂组成，很像沙特尔或兰斯大教堂。



104.布拉格圣维塔斯大教堂内室的拱廊与天窗。



105.彼得·巴勒自塑像，置于布拉格圣维塔斯教堂内殿拱廊。

但内室的上层部分，还有教堂的不少其他部分，却是彼得·巴勒的作品。彼得·巴勒出身于德国一个著名的石匠师傅世家，阿拉斯的马蒂亚斯于1352年去世后，他应召来到布拉格，1374年他已经能动工建造拱廊了。拱廊镶着玻璃，一看之下，好像大大拓展了本来就很大的天窗。内殿立面明显减为两层，而不是传统的三层，这反映了后期哥特式教堂设计中的一股潮流，即追求各要素之间的统一。在拱廊和天窗上都有一些结构，它们紧挨扶壁，成斜角状，给内殿设计增添了一种独特的风味。天窗上的斜角结构是一些有三叶形窗花格的小窗子，窗上套着拱，拱上用叶形纹装饰，这种装饰叫卷叶饰。小窗之下有斜角墙，供安置教堂捐资人的半身雕像用，其中一个应该是彼得·巴勒自己的像，可能是他自雕的像。内殿的拱顶于1385年完工，那是一个网状拱顶，它把整个拱面糅合成一个连续的图案。巴勒的设计与格洛斯特教堂的拱非常相似，这有力地说明他可能见到过14世纪英国石匠勾画的拱顶草图。



106.剑桥大学国王学院礼拜堂高坛，向西观看，1446—1515年。

两个礼拜堂

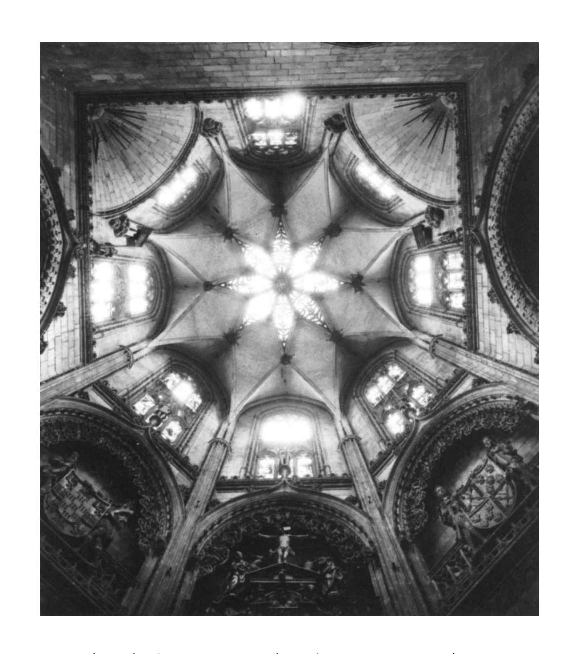
国王学院礼拜堂建于1446—1515年间，它是英国剑桥大学国王学院的礼拜堂。这个建筑是14世纪用哥特式风格建成的最后几座宗教性建筑物之一，它是为学者设计的，而不是为修道团体、王室宫廷或城乡教区使用。从内部看，虽说一面墙上装了管风琴，把原先的垂直式效果破坏了，但我们仍能看到没有侧廊的中殿和有十二个跨间的内殿，它们组成了单一的空间，比例极为完美。扇形的拱顶很漂亮，设计者是约翰·沃斯特尔，是一位石匠师傅，他的名字最早在国王学院教堂记录里出现是在1486年，他在1515年去世。建造拱顶时，部分使用了传统的肋架拱顶，其中肋架和拱面是分头建造的；部分按照格洛斯特的回廊那种办法，即像做浮雕那样处理扇形拱顶表面，在石块上雕出肋架和拱面。



107. 剑桥大学国王学院礼拜堂拱顶，由约翰·沃斯特尔设计。

西班牙北部的布尔戈斯有一座圣母玛利亚大教堂，其东端是城主礼拜堂，设计年代和国王学院礼拜堂的拱顶差不多（1482—1494年）。主持工程的石匠师傅是科洛尼亚的西蒙（约于1511年去世），他是德国石匠科洛尼亚的胡安（即科隆的汉斯）之子。胡安到布尔戈斯来参与教堂工程，带来了北欧的建筑思想。但是，当他的儿子开始为卡斯蒂尔的世袭城主、韦拉斯科的佩德罗·埃尔南德斯着手设计八角形殡葬礼拜堂时，结果出现了一个独特的西班牙式建筑物。

礼拜堂拱顶是一颗八角星，让人联想起伊斯兰式的星形拱，拱顶由相交的肋架组成，肋架间形成一块块平滑的拱面。拱面又围出一个内环星状花饰，那是一个透亮的网状物，有弯曲的窗花格，其式样称“火焰式”（源于法语“火焰”），原因是它的样子像喷吐的火焰。装饰性的拱顶石向外突出，上面有纹章，恰指向内环的星尖及星的中心。在富丽堂皇的装饰周围故意围一圈中间地带，使其形成对比，这是西班牙风格中一个很大的特点。



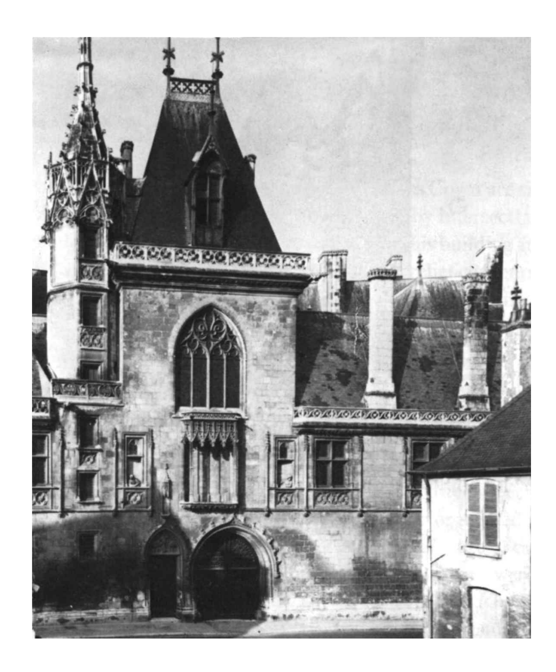
108.城主礼拜堂拱顶，布尔戈斯圣母玛利亚大教堂，由科洛尼亚的西蒙设计，1482—1494年。

后期哥特式时期建造了更多的高品质世俗建筑物，这是一个明显的迹象，表明出资人从教会转到了世俗方面。15世纪前半段流传下来的私人住宅中有两个很好的例子，一个是威尼斯的黄金府邸（1422—1440年），另一个是布尔日的雅克·克尔宅（1443—1451年）。



109.威尼斯黄金府邸，由马泰奥·拉韦尔蒂设计，1422—1440年。

黄金府邸的名称起源于其白色石灰石外墙曾描绘的艳丽绘画与金彩，府邸由马泰奥·拉韦尔蒂建造，是为康塔里尼家族建造的，被认为是威尼斯最漂亮的哥特式建筑。府邸设计与威尼斯其他建筑一样受一个条件的限制，即该城建筑在潮起潮落的珊瑚堡中央，需要打桩。陆地很少，交通几乎都依靠水路。黄金府邸依傍主运河（这就相当于纽约的第五大道或巴黎的爱丽舍田园大街），宫殿的外观看不见设防的样子，相反是一派迎宾景象。现在我们看到的，只是它最初规划的三分之二。左边的开放部分原是作为中心部分设计的，两边各有相应的房角。左边部分最底层是房屋入口，船（而不是马）把房里的居民和来访的客人送到这里。有楼梯通向主要居住层，它安全地处于潮水线之上。



110. 布尔日的雅克·克尔宅临街墙面，1443—1451年。

如威尼斯大多数设计师一样，黄金府邸的建筑师看来也算计过要让墙面倒影出现在运河中，以加强设计的最终效果，意识到这一点，就明白对称的外观看起来很合适。威尼斯哥特式建筑还有下面这些特征：节律变化与要素间隔（比如中间那个部分，水面楼层有五个拱，上面两层各八个拱）；开放部分和封闭部分作对比；拱上方有相反方向的曲线，有点像伊斯兰式的连环拱；拱顶带尖；以及广泛使用四叶纹饰。



111. 雅克·克尔宅院落，布尔日。

在雅克·克尔宅那里，可以看到完全不同的后期哥特式私人住房。建造者是法王查理七世的财政大臣雅

克·克尔（约1395—1456年），他在任内很成功，也出任过驻罗马教廷大使。经特别许可，他的宅第倚布尔日城墙而建，并融进了几座城墙塔楼。房屋临街墙主入口上方是一座礼拜堂，礼拜堂两边是雅克和他妻子的浮雕。宅第其他部分沿一个大院落而列，屋后最显著的特征是一个很大的多边形楼梯塔，由此可进入每一层楼。沿院落各边都有房间，以方便克尔家人及其大家庭生活。

建筑物的不同部分宽度不同，于是房顶的高度也不同。设计方案给人的总体印象是漫无规则、无拘无束，而不像黄金府邸那样讲究对称和规整。窗户和墙壁设计也形成有趣的对照：在黄金府邸那儿，窗子和其他开口上方饰有精细的窗花格，使外墙看起来好像是包在花边里；雅克·克尔宅多数窗子只是简单的大四边形，每扇窗只用交叉的横竖条格分成四部分。建筑物大部分墙面是光坦坦的，装饰线和浅浮雕窗花格集中在窗框边缘。但黄金府邸的墙面复杂多变，它有多种颜色的材料相互映照，并且有些部分往外凸，有些部分往里凹。

后期哥特式雕塑：乔瓦尼·皮萨诺

14和15世纪的建筑设计中往往不把雕塑、绘画、彩色玻璃作为必要的组成部分，因此这一时期的雕塑也不附着于建筑物，虽说很多雕塑品仍然是安放在建筑物之内的。其中一个例子是乔瓦尼·皮萨诺（约1245/1250—1314年之后）创作的《圣母子》，它置放在威尼斯附近帕多瓦的阿雷纳礼拜堂中。



112.乔瓦尼·皮萨诺作《圣母子》，约1305—1306年，大理石，高129厘米，帕多瓦的阿雷纳礼拜堂藏。

和中世纪许多意大利作品一样，这组雕像在很大程度上得益于艺术家对古希腊罗马艺术的观赏。圣母、圣子比真人小一点，但在乔瓦尼·皮萨诺的艺术思想中，最重要的是雕塑能自己站住，存在于真实的空间，而不是浮雕所隐含的虚幻空间。迄至此时，罗马式和哥特式作品多是浮雕，很少能自我站立，但在希腊、罗马雕塑中，站立的情况却很普遍。

其他一些迹象也说明皮萨诺曾学习过古代雕塑，这可从圣母的姿态和脸部特征看出来。皮萨诺的圣母

与典型的罗马式圣母像有很大不同，罗马式圣母经常是坐着的，很正规、对称甚至严肃，她高贵的膝上有一个生硬的婴孩。但皮萨诺的圣母披着头巾，头巾上罩一顶王冠，她站在那儿，手中抱着圣婴。请注意她用左手抱婴，这大概不符合艺术家的习惯，相反是他观察生活的结果。他一定看见母亲们用这种方法抱小孩，而腾出右手做其他事。玛利亚的右手靠在身边，她提起风衣的边，轻柔、微斜的皱褶如流水般落下。与此对照的是：从她打结的腰带处有衣褶垂落，好像平行的小圆柱。她的腰带斜束，肩膀倾斜，衣边下面露出左脚，这些都表明她的左腿承受了大部分重量，在衣饰的包裹下，她的上体呈“S”形。重心造成的身姿移动在意大利语中有时称“对立平衡”——即“反姿态”，在古希腊、罗马人物塑像中，那是一个显著的特征。皮萨诺塑造的天国母后庄重严肃，她没有哥特式微笑，相反有一张典型的罗马人面孔，她有一个直直的长鼻子，浓眉、厚下巴。

但在其他方面就完全是哥特式风格了，请看母子身体接触部分：母亲抱这么大的婴儿，最简单的办法是把他搂在胸前，让他的脸向着她；要不然，就把孩子放在体侧，让他两腿叉开跨在她的大腿上，用手臂搂着他的背。但这里是艺术，不是生活，乔瓦尼·皮萨诺希望把两个人同等显示出来，因此让圣母抱着圣婴，离开她左边的身子，处在手臂的弯曲处。如果长时间保持这种姿势，那是会非常疲劳的。基督的身姿也很特别：他把右臂搭在母亲肩上，显得很友好，仿佛在和她说话；同时左臂放在左腿上，显得很沉静。但看起来他的举止好像太得体了，那样小的孩子似乎不大可能，而他的脸蛋却是胖乎乎的，比例大小是个婴儿。母亲一副贵族派头，他看起来是母亲可爱的小宝宝。

“埃夫勒的让娜圣母像”

《埃夫勒的让娜圣母像》是一尊小小的镀银凸纹作品，它表现的圣母子略显不同。1339年，埃夫勒的让娜王后，即法王查理四世的遗孀，将其赠送给圣德尼修道院。在这尊塑像中，圣母也是用左臂抱着圣婴，右手则握一柄权杖，杖顶是宝石镶嵌的百合花——在几个世纪中，百合花是法国王权的象征。圣母头巾上有一圈压痕，表示那里曾戴有王冠，如此就暗示：虽说她脸容十分甜蜜，但塑像却是把玛利亚当作天国王后来表现的。基督也表现出凡人与君王的双重特性：他胖胖的脸蛋说明他年纪小；他伸出右手，轻轻拍打母亲的脸庞。但他的左手却拿着一个球，称浑元球，那是世间权力的古老象征。

如果懂得这种雕塑的工艺技术，就能够明白：这件作品看起来优雅，实际上却做作。到现在为止我们只看过石头雕塑，那是用坚硬的材料雕刻的。所谓雕刻，就是把石块或木块上不需要的部分削掉，从而展现形象。但也可以用其他技术来制作雕塑作品，一种是塑造，即用黏土造型；另一种是把熔化的金属注入模子；第三种是敲打金属片，《埃夫勒的让娜圣母像》就是用后面这种技术制作的。这类雕像是空心的，这一点很重要，我们可以感觉到这一点，它表现在衣饰和它下面的人体二者的关系上。比较乔瓦尼·皮萨诺的圣母像：一看之下，它首先是个坚固的实体，然后才把衣饰加上去；《埃夫勒的让娜圣母像》却更像一套设计精巧的硬邦邦的衣服，从这套衣服里冒出一个妇女的头、她的手和脚，还有一个孩子。塑像的身影高挑、瘦长，有一点头重脚轻，加上它镀银的表面光辉闪烁，这就增强了一种印象，即它是从另一个世界来的。

后期哥特式手抄本：“埃夫勒的让娜祈祷书”



113.《埃夫勒的让娜圣母像》，1339年，镀银，高69厘米，巴黎卢浮宫藏。

14世纪，在北欧，请人制作巨幅绘画是很少的，间或也会有人定制一套壁画——法国此时最著名的壁画就是装饰阿维尼翁教皇宫廷书房的那一套，那是教皇克雷芒六世的书房；也有请人为一座现存的教堂做彩色玻璃窗的。到后期哥特式时期，更为常见的是定做插图手抄本，或画在木板上的小型架上画。现有的记录常常让我们能说出捐资人或艺术家的名字，有时则是双方的名字都保留下来。

“埃夫勒的让娜祈祷书”是一部巴黎手抄本，由让·皮塞勒用所谓的“灰彩法”（源于法文词“灰色”）作画。画像中，除少数重点部位有彩色，其余部分都用灰色阴影画成，这样，人物形象就好像是用石头做成。这是一部时辰祈祷书，其中的祷文是为私人祈祷之用，而不是用于公共弥撒。此处这份小小的样品明显是为埃夫勒的让娜王后画的，时间在她1325年与查理四世结婚到1328年查理四世去世之间。



114.让·皮塞勒作《圣母领报》，载“埃夫勒的让娜祈祷书”，1325—1328年。灰彩加彩色，9×6厘米，纽约大都会艺术博物馆藏，修道院收藏品，1954年购进。

我们看到的是祈祷书的卷首图，右页上有两个场面，一个在文字上方，一个在文字下方，文字起首字母中有一个跪着的人物，可能就是让娜自己，她脚边还有一只小巴儿狗。上方主图画的是圣母领报，下面那个场面就与宗教主题无关了，艺术家描绘的是一个中世纪的游戏，叫“中间是青蛙”，完全是世俗性的。游戏时，参加者跳着转圈，去碰那个“它”，而“它”盘腿坐在垫子上，像一只青蛙。这种在手抄本页面底部、与主画分开的小插图叫“页下画”，法文是“页底部”的意思，在尼德兰手抄本艺术中，描画这种场面的传统尤其强烈。我们不知道让·皮塞勒来自何方，但他似乎把这个传统带到了巴黎。

皮塞勒一个很大的特点是他表现纵深，《圣母领报》清楚地体现了这一点。“领报”发生在圣母的住处，房屋的前墙没有画出，这样就可以看见天使加百列左膝跪地，举手向圣母报喜。圣母颔首曲腰，到此时，这已是成熟哥特式风格的典型特征了。皮塞勒用大片的光区与阴暗区来给人物造型，而不仅仅采用线条的画法，有精确轮廓的部位只是脸、头发和手。加百列和圣母“背后”那些线条表现建筑物，它们向一个点聚合，而不是平行排列。这种用二维平面表现三维幻觉的手段有时被叫做“直线透视法”，到哥特式后期，它越来越成为绘画中一个普遍的现象。



115.加冕礼师傅作“玛尔恰自画肖像图”，《淑女传》第101页背面，巴黎国家图书馆藏，第fr.12420号，作于1403年以前。

后期哥特式手抄本也有非宗教的，有一部世俗作品叫《淑女传》，是意大利作家薄伽丘所写的著名妇女的传记集，与著名男士传记集成姊妹篇，曾多次被誊抄。此书的一部法文译本，于1403年作为新年礼物送给法王查理五世的弟弟、勃艮第的公爵大胆腓力浦（1342—1404年）。为手抄本作插图的是一位叫“加冕礼师傅”的艺术家，他似乎接受的是荷兰的职业训练。

薄伽丘书中著名女性之一是玛尔恰，她是古典时代的女画家。插图中可见她在为自己画像，她借助一面镜子作自画像，其他人想必也是这样做的。玛尔恰坐在画架前的一把黄色椅子上，画架上放着一块画

板，画板上是她正在完成的肖像画——里面有一张胖胖的脸和金色的头发。用现代标准看，一个画家在工作时的打扮似乎太讲究了，她左边有一张台子，台上放着玛尔恰的颜料和画笔。颜料罐中放着蓝色、红色、黄色和白色的颜料，扇贝形的调色板里也盛放同样的颜色，这可以让我们看到15世纪画家的工作程序。玛尔恰俯身作画，她是个小巧的女人，肩膀有些下垂，显然正专心于自画像的创作之中。

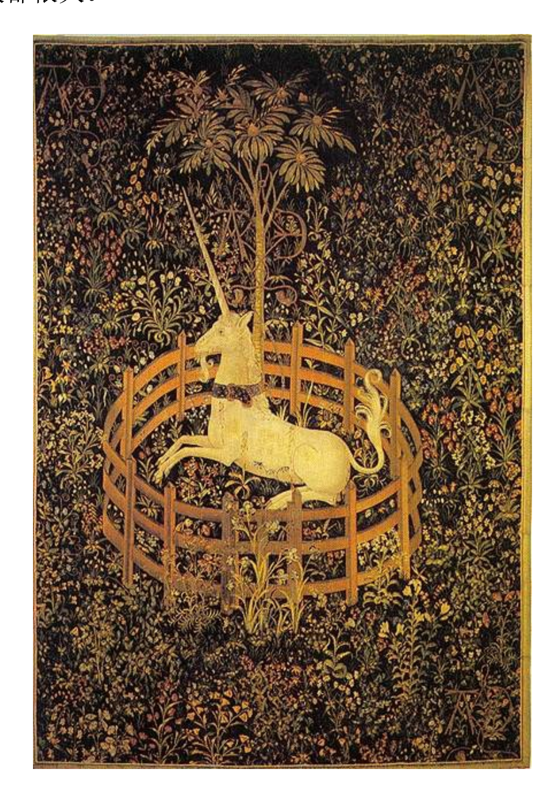
在哥特式艺术中，我们已见过很多妇女的形象了，这些女人的重要性，是由她们与某些特殊男人的关系来决定的。她们是著名男人的妻子或母亲，而且往往被理想化。玛尔恰的有趣之处，在于她是艺术家、正在工作；她以她自己的身份出现在画中，正在画自己，而不是画某位重要的保护人。

独角兽挂毯：“被囚禁的独角兽”

艺术的一个特点，就在于它不像技术那样，总是合乎逻辑地向前发展。到这时，佛兰德斯和意大利的艺术家已经发现如何在绘画中表现三维空间和自然光的效果了，不过如何做到这一点，却属于文艺复兴的艺术史。本书只用一件漂亮的艺术品来做结尾，这位艺术家也可能知道新的发现，但他故意不用这种新发现。《被囚禁的独角兽》是后期哥特式艺术中最能吸引人的图像之一，一共有七幅挂毯，制作于1500年前后，这是最后一幅。

独角兽是中世纪想象中的神兽，它是一类野马，属偶蹄类，有山羊的胡子和长长的、螺旋形的角。人们相信，要想捕捉独角兽，只有一个办法，就是让一个贞洁少女坐在树林里作诱饵，直到独角兽走过来，把它的头枕在少女的膝上，然后睡觉。在这幅挂毯中，独角兽脖子上戴着优雅的项圈，它被猎人们抓住了，躺在开花的草坪上，围在一个小小的栅栏内。它锁在一棵石榴树上，石榴树在传统中是多产的象征，此外，因为每一个果实里都长着许多籽，因此也就是教会的象征。在前几幅挂毯中，这只独角兽曾遭到毒打，但现在已经很平静了，虽说身上还有伤。有时，独角兽还被看作是基督复活的象征。

为了欣赏这幅画，需要了解一下挂毯艺术，在制作“被囚禁的独角兽”时，挂毯艺术正风行一时。挂毯一般用于贵族家庭和教堂，挂在巨大的石墙上，否则那些地方就不会有其他装饰了。它们还能挡风，因为其质地是羊毛或丝绸，保暖而且有吸附力。规范的做法是：把事先备好的大幅绘画（称“大样”）放在经线后面；经线是织机上纵向安置的线，与纬线相对，而纬线是有色线，随着梭子左右穿织。织工必须事先规划并准备好彩色纱线，而不像画家可以用液体颜料作画，在作画过程中随时都可以配色。准备工作很费事，需要把所有纱线都染上色，使其匹配大样上的色彩，染色时多用植物做颜料。制作一幅挂毯需要许多工人，原因包括：工作本身很精细（独角兽挂毯每英寸需要13至21根纬线）；线筒带着不同的彩线，需要随时更换；而挂毯的尺度一般都很大。



116.《被囚禁的独角兽》，约1500年，挂毯，368×251厘米，纽约大都会艺术博物馆藏，小约翰·D.洛克菲勒赠品，修道院收藏品，1937年。

独角兽之所以迷人，部分是由于它故意造成了视觉的模糊。我们知道挂毯其实是平面的，制作它是为了装饰平面的墙。在白色独角兽周围，有一片深绿的背景，其间撒播着五颜六色的花草植物。为装饰需

要，花草几乎都是平面处理，而独角兽也完全是平面图，它线条流畅，是一个漂亮的侧面像。若如此看，它应该是后腿立地。但如果我们把它“当作”三维图形，那么它似乎就是躺着的，菱形栅栏加强了我们的这种理解。在哥特式艺术中常会看到这种情况：它一方面表现纵深和空间，另一方面又是优雅的平面图，两者之间形成张力。《被囚禁的独角兽》体现着它那个时代的特点，它表明设计者对平面的偏爱胜于他对立体的爱好。

后期哥特式建筑和艺术总结

到14和15世纪，哥特式建筑明显地显现出地区和民族的特色，许多后期哥特式建筑物表现出的特点是：不再一味追求高，它内部宽阔、格调一致，同时又对使用新型拱顶造成装饰效果的可能性非常感兴趣。

这时期伟大的雕塑品不再附着于建筑物，其中有许多是独自站立的，展示一种优雅而夸张的曲线，叫“哥特式的屈身”。脸孔更加女性化了，艺术家对表面的纹理和人体的解剖做细致的观察，再将其和优美的线条结合为一体。

绘画也体现许多类似的特征，手抄本插图的作者掌握了更多的技巧，在表现三维空间的幻觉、在强调哥特式的流动轮廓方面更加成熟，这种轮廓具有很强的装饰性，甚至给人以美感。

在每一个领域，后期哥特式艺术都更加强调个人的创造而不是集体的工作。新的转折出现了，人们更多地把世俗生活看作是适合艺术创作的，这种转折反映了观念上的又一个变化，正是这个变化，给16世纪带来了文艺复兴和宗教改革。

小词典

修道院（Abbey）修道士或修道女的宗教团体，由修道院长或女修道院长管理；其使用的建筑物也叫修道院。

侧廊（Aisle）教堂中殿、内殿或袖廊两侧的地区，通常用连环拱隔开。

回廊（Ambulatory）属侧廊，环绕凹室或半圆形室。

启示录（Apocalypse）《新约圣经》最后一章，传统认为是福音约翰所作。

凹室、半圆形殿（Apse）教堂或礼拜堂终端的半圆形或多边形结构，通常带有祭坛。

连环拱（Arcade）由扶壁或圆柱支撑的一系列拱。拱（Arch）一种跨越空间的构造，由楔形石块构成。

拱门饰（Archivolt）拱表面的装饰线，通常环绕其外轮廓；可以有多重。

墙区（Articulation）墙面分区，由门窗和横、直凸出部分造成。

象征（Attribute）在艺术中，某人物手中拿着的物品或通常与该人物有关的物品（如圣彼得的钥匙）。

中轴（Axis）想象中的一条或多条线，某件作品、某组作品或作品中的某部分就是环绕这些线编织起来的，并且常常是对称地编织起来的，形成结构与视觉效果。

筒形拱顶（Barrel vault）置于墙壁之上的半圆形或尖形长条拱顶，也可以是向侧边伸展的拱。

页下画（Bas-de-page）手抄本书页下方的一个小场面，通常与该页画面的主场景无关。

长形会堂（Basilica）一种教堂，有一个中殿及两个或两个以上的侧廊，中殿比侧廊高并且宽，由天窗进光（参见“厅式教堂”）。

跨间（Bay）建筑物内部分区，由两边墙上垂直的凸出部分划分，或拱顶及屋顶的横断区域划分；在罗马式和哥特式教堂中，横断拱门和连环拱上的扶壁将建筑物分割成跨间。

本笃会（Benedictine order）由努尔西亚的圣本笃（约480—547/550年）在罗马附近的苏比亚科创建的修道团体。

时辰祈祷书（Book of Hours）私人祈祷用书，包括一日中固定时间（如晨祷、晚祷等）的不同祈祷文，时辰祈祷书还常常包括绘有每月劳作的月份表。

每日祈祷书（Breviary）书中包含一日中固定祈祷时牧师的说辞。

扶垛（Buttress）沿墙壁垂直建造的石砌或砖砌部分，用以加固墙壁。

拜占庭的（Byzantine）指称希腊城市拜占庭（今伊斯坦布尔），或拜占庭帝国（14—15世纪——原文如此，译者）及其艺术、文化等。柱头（Capital）圆柱上部，用于立柱与其所支撑之物之间的过渡。

女像造型柱（Caryatid）雕塑女像，作用如圆柱。大教堂（Cathedral）主教教堂（源于cathedra，意为主教宝座）；主教管区内最重要教堂。

中心支架（Centering）木质框架，建造拱或拱顶时用于支撑。

珐琅镶嵌法（Champlevé）珐琅制作的一道工序，将图案刻在金属板上，留下浅浅的凸纹，由此而形成

盛珐琅的间隔区。

内室（Chevet）教堂东部建筑群，通常包括凹室、回廊和辐射状的小礼拜堂。

内殿、唱诗坛（Choir）教堂的一个部分，靠近主祭坛，常在东端，礼拜时在这里唱赞美歌，哥特式时期指东面凹室前直通的跨间。

西多会（Cistercian order）本笃会中一个严厉的分支，1098年成立于法国西多。

古典的（Classical）（1）古希腊罗马的、与之相关的、具有其特征的；（2）（首字母大写时）艺术品尤其是绘画与雕塑中与公元前5—前4世纪在希腊发展起来的风格相关或表现这种风格的作品，主要特点是布局平衡，塑像与建筑物分离，对人体部位作自然主义处理，空间运动，以及人物形象的重力分布等；（3）与一种较迟时段如哥特式时期的艺术风格相关或表现这种风格，同时又大体上体现含义（2）中所述之品质的艺术品。

天窗（Clerestory）中殿墙壁的一部分，由窗子进光，从侧廊屋顶的高度开始向上建造。

景泰蓝（Cloisonné）一种珐琅制品，其表面装饰置于由金属细丝构成的凹格内，金属丝则以复杂的图形焊接在金属板上。

回廊（Cloister）方形庭院，由有顶的连环拱过道环绕，常紧靠教堂并将其与修道院建筑连接在一起。

小圆柱（Colonnette）小型圆柱。

圆柱（Column）圆筒形支柱，通常由柱础、柱身和柱头组成。

卷叶饰（Crocket）柱头、小尖塔、三角墙、扶壁或塔尖上向外突出的叶形装饰。

交叉口（Crossing）教堂中殿、袖廊和内室的交叉处。

十字军东征（Crusade）11世纪末至13世纪末由基督徒发动的从穆斯林手中收复圣地的诸次军事远征。

教堂地下室（Crypt）教堂的半地下室，常用来贮藏圣物圣迹。

尖（Cusps）窗花格曲线交接处突出的尖头。

菱形格（Diapering）表面整体装饰，由重复的小图案如菱形或方形组成。

衣褶（Drapery）艺术中的衣服皱褶排列。

早期基督教的（Early Christian）这种风格指称罗马后期（大约公元1—5世纪）为基督教目的而制作的艺术品与建筑物。

早期英国式的（Early English）这种风格指称英国的早期哥特式建筑，约1170—1240年间，尖顶窗是其特点。

墙面、立面（Elevation）（1）建筑物的一边或一面；（2）对建筑物直立部分的一种表现方式，其中各部分的所有特征都似乎以视线等高的形式出现（参见“截断面”）。

喇叭形边墙（Embrasure）门窗周围呈喇叭状向外张开的墙框。

上珐琅（Enamelling）在高温下将粉末玻璃置于金属表面熔解。

福音使者象征物（Evangelist symbols）四部福音书作者的象征物，天使象征圣马太，狮子象征圣马可，牛象征圣路加，鹰象征圣约翰。外墙面（Fa觭ade）建筑物西端外面墙或袖廊末端外面墙，常有雕塑装饰。

扇形拱顶（Fan vault）这种拱顶由边线内陷的坚实的半圆锥体组成，圆锥体在拱顶顶端或接近顶端处结合。圆锥体和拱架都用镶板装饰，于是看起来就像是装饰复杂的肋架拱顶。

火焰式（Flamboyant）这种风格指称法国哥特式建筑的最后阶段，源起于窗花格像火焰喷吐的形状。

扶壁拱（Flying buttress）这种拱从墙的扶垛开始往上升，落在天窗旁拱顶的开始处。

四分拱顶（Four-part vault）一种肋架拱顶，在平面图上呈正方形或长方形，架在两个对角相交的拱上，也就是说，它由四个分开的区间组成。

方济各会（Franciscan order）1209年阿西西的圣方济各（1182？—1226年）在意大利阿西西创立的托钵僧团。

壁画（Fresco）作于湿灰泥墙上的绘画，颜料中加了水，这样它就能与灰泥结合。

三角墙（Gable）斜坡形屋顶末端墙壁上部的三角形。

楼廊、露台（Gallery）教堂侧廊上方的楼上部分（与侧廊等宽），向建筑物中的主体结构敞开。

福音书（Gospels）《新约圣经》中最早的四部书，它叙述了基督的生平，传统认为是马太、马可、路加和约翰所作。

哥特式屈身（Gothic slouch）哥特式艺术中直立人像被夸大了的身体弯曲，尤其出现在13世纪及其后的时期。

哥特式微笑（Gothic smile）13世纪艺术家创造的一种微笑风格，其中不仅嘴角翘起，并且眼睛眯起，眼角与下眼睑皮肤起皱。

灰彩法（Grisaille）一种单色画，主要用浅灰色作画以仿效雕塑。

交叉拱顶（Groin vault）两个筒形拱顶直角相交形成的拱顶。

厅式教堂（Hall church）教堂的侧廊与中殿差不多等高（与长形会堂相对，其中殿比侧廊高）。圣像画、圣像学（Iconography）在艺术品中以象征意义，通常是宗教意义表现物件、人物和事件的画法。

插图（Illumination）装饰性绘图，常使用金、银和其他鲜艳色彩，尤用于描绘手抄本中的首写字母。

国际风格（International style）约1375—1425年间流行的绘画与雕塑风格，特征是流畅的曲线图案，柔软的绘画气质，以及对观察自然细节的高度重视。

侧柱（Jambs）在门或窗的两侧，常呈八字形分开以适合装饰，尤其装饰人物塑像。

拱顶石（Keystone）置于拱中央或顶端的楔形石块。

每月劳作（Labours of the Months）是对一年中每个月典型劳作的陈述，经常以宇宙论的形式出现，刻在教堂门口或写在手抄本祈祷书的月历上。

圣母礼拜堂（Lady Chapel）供奉圣母的礼拜堂，常常建在内殿东部，并从主建筑物向外凸出；在英国，它在平面图上一般呈长方形。尖顶窗（Lancet）带有尖拱的狭长窗子，没有间隔结构。

枝肋（Lierne）短肋架，架于拱顶的主要肋架之间。横梁（Lintel）水平架于建筑物通道上方的石头。

主连环拱（Main arcade）中世纪建筑物中殿、袖廊或内殿墙立面的最下层。

光晕（Mandorla）意大利文中的“杏”之意；一种杏形光圈，用来环绕神、基督、圣母或其他圣人的形象。

猴头饰（Marmoset）一种小型雕塑，置于侧柱雕像的脚下以作支撑。

砖石结构（Masonry）任何石制（或砖制、瓦制）的结构，经常包括灰泥；尤其指用加工成型的石块建造的墙或拱顶。

材料（Medium）艺术家工作用的物质，也指调色用的液体。

造型（Modeling）（1）在绘画中，指对固体形象或向后退缩的一个个平面作立体表现；（2）在雕塑中，指用柔软质材如黏土塑造立体形象。基本计量单位（Module）测定物体、形象、建筑物或场地的各部分及其比例的基本单位。

修道院（Monastery）修士团体的居住处。

纪念碑式的（Monumental）在雕塑或绘画中，指巨大的规模；在艺术批评中，则指宏伟端庄的艺术品，与大小无关。

灰泥（Mortar）一种由石灰、水和沙混合成的物质，用来黏结砖石材料，使其成为整体。

默兹河流域（Mosan）默兹河谷地区，尤其指其南部，即法国的东北部及比利时的南部地段。“默兹河艺术”通常指12和13世纪的艺术。装饰线（Mouldings）连续不断的轮廓线，有脊与槽，用于建筑物某些突出部分。

直棂（Mullion）直立突出的柱，将窗子隔开成若干“窗洞”。

前廊（Narthex）教堂入口处被围住的门廊或前厅。

中殿（Nave）教堂内的主体或中央部分，长形，由主要入口处开始延伸到内殿或圣坛，其两边通常是侧廊。

网状拱顶（Net vault）由枝肋组合成的拱顶。

诺曼式（Norman）这种风格指称诺曼人统治地区的罗马式建筑，尤其是1066年以后英国的罗马式建筑。

圆窗（Oculus）拉丁语“眼睛”之意，指圆形窗户。捐资人（Patron）通常是有钱或有影响的人，他们支持或资助一个人、一个活动或一个项目。

垂直式（Perpendicular）这种风格指称后期英国哥特式建筑（约1350—1530年），名称源于窗花格里的水平和垂直条杆。

人格化（Personification）在视觉艺术中，用人的形状代表思想和观念。

透视（Perspective）在平面上表现立体幻觉的一种方法。

扶壁（Pier）一种砖石结构的独立的垂直支撑体，它与圆柱的区别是体积大，而且横断面一般不是圆形。

小尖塔（Pinnacle）装饰性的小塔尖，覆盖着陡峭的圆锥形或金字塔形屋顶。

朝圣路教堂（“Pilgrimage Road”church）一种特殊形式的罗马式教堂，特点是一个十字形的平面图，中殿、袖廊和内殿周围环绕着连续不断的过道，礼拜堂向外辐射，侧廊上方的楼廊向中殿和内殿敞开，楼廊上方有带肋架的筒形拱顶。

平面、平面图（Plan）建筑物各部分在水平面上的安排，也指表现这种安排的水平面草图或图解。

彩绘（Polychromy）在雕塑品表面用自然主义手法涂抹多种色彩。

方案（Programme）在复杂的绘画或雕塑作品中决定选用什么主题或符号的基本出发点。《诗篇》（Psalter）圣经赞美诗集。

浮雕（Relief sculpture）一种非独立的雕塑品，它用雕刻或铸造的方法从一个平面上凸出来，其本身就属于那个平面。

圣物盒（Reliquary）一种放圣物的小容器，常用装潢富丽的珍贵材料制作。

凸纹制品（Repoussé）敲打金属片反面，在正面留下压痕，形成浮雕；金属被锤进一个用木头或其他材料做成、中间掏空的模子，再用一种叫“刻刀”的切刻器加工。

节奏（Rhythm）在视觉艺术中，指形状的有规律重复。

肋架（Rib）砖石结构的条状凸出物，常用模子做成，是肋架拱顶框架结构的一部分。

肋架拱顶（Ribbed vault）这种拱顶中，拱和肋架形成的框架结构与支撑物相连。

圆花窗（Rose window）大型圆窗，窗内填满窗花格和彩色玻璃。

脚手架（Scaffolding）一种临时构架，用于支撑一个或多个工作平台，工人及建材通过脚手架到达工作面。

抄书堂（Scriptorium）写字间，尤指修道院中用于誊写手抄本的房间。

立体雕塑（Sculpture in the round）独立雕像，被雕刻或铸造成立体形状。

截断面（Section）在建筑学中，建筑物的一部分沿着一个想象的平面纵穿而过形成的图形或图解。

七艺（Seven liberal arts）七种科学总称，是世俗教育的基础，中世纪早期尤为如此。

爬墙柱、柱身（Shaft）附着于墙体或扶壁上的细长圆柱或半圆柱，常用作拱顶或屋顶的辅助支撑物。

灵地、神龛（Shrine）崇拜地或崇拜对象，常常具有纪念性质，经常是一个圣物盒。

脚座（Socle）中世纪建筑物中直接处于扶壁基线以下的部分。

拱肩（Spandrel）拱两边墙体上近似三角形的部分。

塔尖（Spire）竖于塔楼之上高高的金字塔形或圆锥形结构。

起拱点（Springing）拱最下边的石块，从这个点或它的高度开始拱及拱顶开始弯曲。

彩色玻璃（Stained glass）有色玻璃做成的窗子，由有槽铅条安装在一起，铅条彼此焊接，然后把所有构件放进一个绷紧的铁框。

塑像柱（Statue-column）一种浮雕，支撑雕像的是一根圆柱。

风格化（Stylize）按照一种风格进行创作，尤其指根据一种风格的规则而不是根据客观自然去设计或表现物体。

蛋彩颜料（Tempera）一种绘画材料，用颜料与稀释加水的蛋清调和而成。

模板（Template）一种图案，用来规定形状，任何部件完成时均须符合这种形状；在一个薄片上切出某种物件的侧面轮廓，然后便反复使用，让许多相似的物件按图定形，比如用模子做肋架时需要的拱石。

推力（Thrust）由拱或拱顶形成的外推力，它必须由扶垛来抵销。

窗花格（Tracery）分区用的装饰性砖石结构，一般用于窗子，用来承载玻璃。有两种类型，一种是板状，一种是条状。板状窗花格在一块整石头上凿一组孔洞，条状窗花格则在一个大的开口里用细石条分隔，常常形成复杂的图案。

袖廊（Transept）在十字形教堂平面图上与主轴线成直角的两侧臂。

横拱（Transverse arch）与两面墙或两面连环拱成直角的拱，作支撑拱顶或屋顶之用。

拱廊（Triforium）主连环拱上方某处狭窄的带状区，常包括厚墙之间的一条纵向通道。

凯旋门（Triumphal arch）古罗马建筑中的装饰性城门，建于城市中心，凯旋游行队伍由此而进入大讲坛；也指中世纪长形会堂中的西面交叉拱。

门隔柱（Trumeau）中世纪大门中间的柱子。

门楣中心（Tympanum）在罗马式和哥特式建筑中，教堂大门上方半圆形或尖拱形的表面，在其带有边框的拱面上常刻有浮雕。

类比预示（Typology）中世纪艺术中，把《旧约》中的人物、场面与《新约》中的人物、场面相提并论，认为前者预示了后者。

拱顶（Vau1t）弯曲的砖石屋顶，根据拱的原理建造。另见“筒形拱顶”、“扇形拱顶”、“交叉拱顶”、“网状拱顶”、“肋架拱顶”等条。

上等皮纸（Vellum）精致皮纸，由小动物皮（特别是绵羊或小牛皮）的内层制作。

拱石（Voussoir）楔形石块，拱的一个部分。

经线（Warp）纺织时，在织机上纵向拉直的纱线。拱面（Webbing）肋架拱顶中覆盖在肋架上的一层薄壳。

纬线（Weft）纺织时，随梭子在经线间来回穿行的纱线。

黄道十二宫（Zodiac）希腊语“动物圈”之意；天空中的一道假想带，在太阳可视轨道两侧各伸展8度；分为十二宫，每一宫为一个星座命名。中世纪艺术常有黄道十二宫内容。

进一步阅读书目

艺术史概论

奥尔斯特·德·拉·克鲁瓦和理查德·坦西：《加德纳艺术纵览》，第7版，哈考特·布雷斯·约万诺维奇出版公司，1979年。

H.W.詹森：《艺术史》，哈里·N.艾布拉姆斯/泰晤士和哈得孙公司，1977年。

恩斯特·贡布里希：《艺术的故事》，费顿出版社，1978年。

弗雷德里克·哈特：《绘画、雕塑和建筑艺术史》，第1卷，普伦提斯—霍尔出版社，1976年。

中世纪史背景

克里斯托弗·布鲁克：《中世纪的社会结构》，麦格劳—希尔公司，1973年。

安德鲁·马丁代尔：《中世纪和早期文艺复兴时期艺术家的兴起》，麦格劳—希尔公司，1972年。

大都会艺术博物馆：《世俗精神：中世纪末期的生活和艺术》，1975年。

乔治·扎尔内茨基：《修道院的成就》，麦格劳—希尔公司，1972年。

中世纪艺术史入门

罗伯特·卡尔金斯：《中世纪艺术丰碑》，达顿公司，1979年。

亨利·福西永：《中世纪西方艺术》，第1卷“罗马式艺术”，第2卷“哥特式艺术”，费顿出版社，1969年。

亨利·克劳斯：《中世纪艺术的活舞台》，宾夕法尼亚大学出版社，1967年。

波拉·利伯·格尔森（主编）：《苏热尔院长和圣德尼修道院研究论文集》，大都会艺术博物馆，1986年。

埃米尔·马勒：《12世纪法国的宗教艺术》，普林斯顿大学出版社，1978年。

埃米尔·马勒：《哥特式艺术形象：13世纪法国的宗教艺术》，哈珀和罗出版公司，1958年。

安德鲁·马丁代尔：《哥特式艺术》，泰晤士和哈得孙公司，1967年。

詹姆斯·斯奈德：《中世纪绘画、雕塑和建筑艺术，4—14世纪》，普伦提斯—霍尔出版社和哈里·N.艾布拉姆斯公司，1989年。

乔治·扎尔内茨基：《中世纪建筑、雕刻和绘画艺术：宗教艺术》，普伦提斯—霍尔出版社和哈里·N.艾布拉姆斯公司，1975年。

中世纪建筑

罗伯特·布兰纳：《沙特尔大教堂》，诺顿出版公司，1969年。

罗伯特·布兰纳：《哥特式建筑》，布雷泽尔公司，1961年。

约翰·菲钦：《哥特式教堂建造：中世纪如何造拱？》，芝加哥大学出版社，1961年。

保罗·弗兰克：《哥特式建筑》，塘鹅出版社，1962年。

路易·格罗德茨基：《哥特式建筑》，哈里·N.艾布拉姆斯公司，1977年。

约翰·哈维：《建筑师傅：中世纪的建筑》，麦格劳—希尔公司，1972年。

戴维·雅各布斯：《中世纪的建筑师傅》，哈珀和罗出版公司，1969年。

霍华德·萨尔曼：《中世纪的城市》，布雷泽尔公司，1968年。

特尼·斯托达德：《法国修道院和大教堂》，哈珀和罗出版公司，1972年。

两本关于中世纪建筑的书，虽说是写给孩子们看的，却特别清晰而且内容丰富：

戴维·麦考利：《城堡》，科林斯出版公司，1977年。

戴维·麦考利：《大教堂》，科林斯出版公司，1974年。

中世纪手抄本绘画

弗朗索瓦·阿夫里尔：《法国宫廷的手抄本绘画：14世纪》，布雷泽尔公司，1978年。

罗伯特·卡尔金斯：《中世纪插图书》，康奈尔大学出版社，1983年。

克里斯托弗·德哈梅尔：《插图手抄本的历史》，费顿出版社，1986年。

戴维·罗布：《插图手抄本中的艺术》，A.S.巴恩斯公司，1973年。

约翰·威廉斯：《早期西班牙的手抄本插图》，布雷泽尔公司，1977年。

中世纪绘画

奥托·德穆斯：《罗马式壁画》，泰晤士和哈得孙/哈里·N.艾布拉姆斯公司，1970年。

雅克·杜邦和塞萨尔·纽迪：《哥特式绘画》，斯克拉公司，1979年。

安德烈·格拉巴尔和卡尔·诺登法尔克：《4—11世纪的中世纪早期绘画》，斯基拉公司，1957年。

路易·格罗德茨基和卡特琳·布里萨克：《哥特式彩色玻璃，1200—1300年》，康奈尔大学出版社，1984年。



The Renaissance

剑桥艺术史

文艺复兴艺术

[意大利]罗萨·玛利亚·莱茨 著 钱乘旦 译

译林出版社

版权信息

著作权合同登记号 图字：10—2012—333号

书　　名　文艺复兴艺术

作　　者　【意】罗萨·玛利亚·莱茨

译　　者　钱乘旦

责任编辑　李瑞华

出版发行　译林出版社

ISBN　978-7-5447-6925-9

关注我们的微博：@译林出版社

关注我们的微信：yilinpress

意见反馈：@你好小巴鱼

目录

CONTENTS

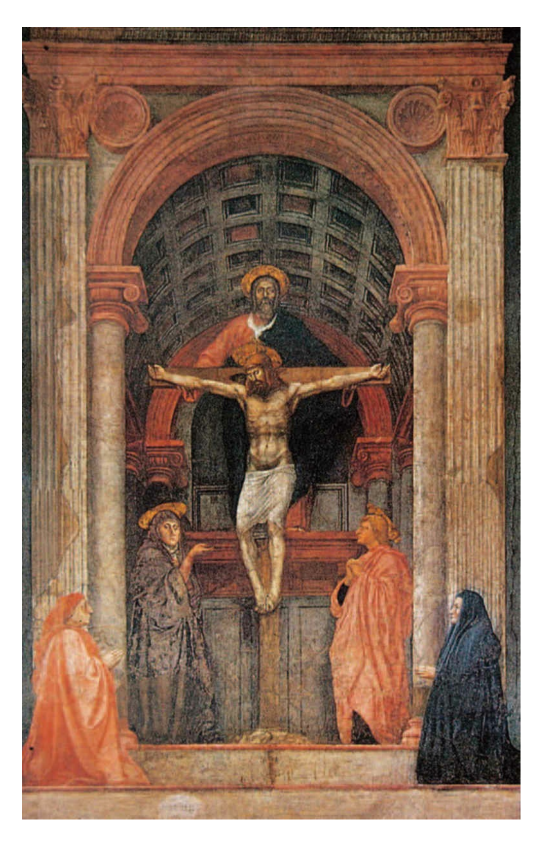
解释现实的人

大约在1427年，马萨乔为佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂作的壁画《三位一体》正式揭幕了，那时，这个教区的居民一定是带着极其惊奇的目光看着他们教堂墙上的这幅画。画看上去就像在墙壁上掏了个洞，洞中又筑了个壁龛，壁龛里正在显现一件神迹，其中两个佛罗伦萨人——施主们，正虔诚地静默跪立，仿佛因亲眼看见神灵的降临而惊呆了。

距马萨乔作《三位一体》一百三十年之后，在瓦萨里写的《画家、雕塑家和建筑师生平》一书中，仍可看出新的艺术“语言”给佛罗伦萨人带来的不安还在回荡，不管这本书反映的是马萨乔同时代人的看法还是作者自己的感想，瓦萨里显然认定一种新的风格由此开始。他在为《生平》第二部分作序时说：“马萨乔在画人物的头部、服饰、建筑、人体以及色彩和远近大小时采用了新方法，他由此开创了现代绘画的风格……他是第一个改进绘画方法的画家……他对绘画艺术的再生起过巨大的作用。”

关于文艺复兴（这个词的意思是“再生”）到底是开创了一种新风格，还是使已有的倾向至臻完善，这个问题将使艺术史学家无穷无尽地争论下去，他们对单个艺术作品的评价也会众说纷纭。一般来说，艺术形式是思想的外在表露，某种形式和画法的延续使人能识别一种风格。无论绘画、雕塑还是建筑，若根据其内涵的思想来看待外在的表现形式，我们就可以对文艺复兴时的艺术究竟表现为创新还是延续这个问题提出自己的看法。

比如，我们可以对表现圣母及圣婴加冕的两幅油画作一些比较。第一幅是法布里亚诺的真蒂利作的，他是现在所说的国际哥特式风格在意大利的伟大代表，这种风格在13和14世纪时曾风靡全欧。第二幅是马萨乔所作。真蒂利的画约作于1408年，马萨乔的约作于1426年。



1.托玛索·迪·乔凡尼（绰号马萨乔）作《三位一体和圣母、圣约翰及施主》，约1425—1427年，壁画，667×317厘米，佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂。

瓦萨里在《画家、雕塑家和建筑师生平》中论及马萨乔时说：“他认为作画就是对真实事物的模仿。”

第一幅画中，圣母脚下的天使手持乐卷，放声颂唱，圣母坐在枝叶繁茂的翠亭中，圣婴手中拿一颗安石榴。从天使那抑扬顿挫的轻快“韵律”以及苍葱的绿树和象征人类的小人像，真蒂利把我们引入神的庄严“慢板”中。圣母和圣婴像幻影般升起，优雅但平淡无奇。他们的背后是象征天国的金色背景，他们的身体呈锥形，巧妙地与框架的形状配合在一起。

真蒂利的画首先让我们注意它的线条、色彩和图案，唤起我们对美的纯洁感受。但尽管作品很伟大，却无论如何不想让我们感到圣母和圣婴形体的真实存在。真蒂利笔下的圣母是来自另一个世界的偶像，它只让我们从远处顶礼膜拜。

现在我们来看马萨乔的圣母加冕，这儿有全然不同的音乐场面。两个天使坐在宝座脚下弹琵琶，右边的那个刚拨动一根琴弦，按瓦萨里的说法，看上去“正侧耳倾听他弹出的乐声”。天使的大小尽管与圣母、圣婴比相差甚远，但已经大到能和我们进行个人交流了，因此全不像真蒂利笔下的渺小天使。往上看，圣母玛利亚有一张平凡但充满母性的脸，她把孩子舒舒服服地放在膝上。孩子一手拿一颗葡萄在嘴中吮吸，一手在他母亲手中的葡萄串上乱抓。和前一幅图中的安石榴一样，葡萄是基督后来受难的象征，圣母忧伤的目光表示她知道他将来劫数难逃。但除开这未卜先知的神秘感外，马萨乔把这对母子画得尽可能逼真。孩子摸索找嘴的动作，他悬在空中的双腿和双脚，以及画面中呈现的温情暖意，都把天上的神带进人间俗界。我们可以领会他们的一些感情，可以体会到玛利亚的忧伤和婴孩及天使的安宁静谧。



2.法布里亚诺的真蒂利作《圣母子加冕》，约1408年，木板画，115×64厘米，佩鲁贾国家美术馆藏。



3.马萨乔作《圣母玛利亚和圣婴》，约1426年，木板画，135.5×73厘米，祭坛屏风画中幅，伦敦国家美术馆藏。

马萨乔能做到这一点，是因为他在宝座周围创造了一种真实的空间感。从画面的第一层开始，有一个升起的台阶，圆形的一圈看起来刚好容下两个小奏乐者。由于对台阶的各个层次小心地使用从上面照下来的光，使我们确实感到画面的深度和广度，情景极为诱人。

在马萨乔的《三位一体》中，这种吸引力更为明显。玛利亚看着我们，手指十字架，前面的台阶是断开的，没有画完，这暗指一个持续的空间。从这些我们可以推断当时在画家和公众间正形成一种新观念，观众现在被邀请去参与画中的现实，去和故事情节中的人物合为一体。马萨乔用高超的自然主义手法把画中的一切因素集中在一个主题——一个明确的真理上，从而使观众折服。观众像《三位一体》脚下的施主一样，他们吃惊而深受感动，亲身经历了一件展开的奇迹——一件属于他们周围的真实世界的奇迹。

自然主义肯定在马萨乔的艺术中前所未有地发展起来，但假如我们以为他的主要艺术特点就是摹拟自然，那就无异于说，马萨乔仍在以哥特式风格绘画了。因为对细节和单个对象的兴趣，以及忠实于自然又尽心尽力地表现它等等，都不是文艺复兴的新现象。事实上，早期文艺复兴的自然主义可以简单地看作是哥特风格的延续。

多少年来，哥特风格的画家一直在忠实地模仿，细心绘制上帝的造物，到14世纪，自然主义在绘画和雕塑中颇有增长，成为后期哥特风格的显著特征。在北欧尤其如此，当地人精于观察的天性使其艺术善于作出准确的描绘。

然而哥特式艺术家遵从自然主义的目的，却不是让观众去相信物体或事件的真实性，由于他们把物体放在造作甚至是不合逻辑的背景中，有时还把现实生活中根本不可能同时出现的东西放在一起，结果往往是适得其反。比如说，一个漂亮的淑女可以坐在花园里亲抚一只独角兽，而这种东西根本就没有；要不就是一群野兽在她脚下亲昵地绕来绕去。要解释图中这些东西的象征性意义是非花大力气不可的，而大量这类东西以及图中的异国情趣则向我们展示哥特世界的丰富想象力；在这个世界中，奇思妙想有时是宗教观

念的高度升华，然而更多的是逃避冷酷的现实。中世纪认为人的能力有限，不能理解也不能享受上帝创造的果实，这就为认识现实设置了更多的障碍。

文艺复兴的艺术家则不同，他在阐述一种转变了的心灵态度。对他来说，人生在世不仅是为观赏神的伟大，他更是神本身的骄傲体现，是神在地上的天然继承者。自然不仅是为观看或临摹而存在的，它应该加以考察和理解；人不应该怕自然，但艺术品已是对自然的研究，在研究中艺术家对自然的各部分作出合理的安排，将其组成可理解的整体。

回顾观念上这种变化的过程，就能理解我们称之为文艺复兴的这场运动的真谛。思想上的变化导致艺术手法的变化，而这种变化就是文艺复兴艺术中的新因素。同样，如果能找出文艺复兴艺术从哥特传统中继承了哪些因素，我们就能解释文艺复兴的由来，从而认识文艺复兴的根源。

与此同时，我们还应该看到大约在15世纪开始时，确有一些欧洲艺术家开始对周围世界表现出新的关注，希望把它解释为公众共享的教育过程的一部分。但这些艺术家并不占多数，也不一定是重要人物。在佛罗伦萨，至少在公众心目中，勃鲁奈勒斯契、多那太罗和马萨乔是次于吉贝尔蒂、真蒂利和洛伦佐·莫纳科的；在佛兰德斯，胡伯特·凡·爱克也得不到林堡兄弟享有的那种赞助。但这些人却体现着人和现实间的新关系，他们对真实事物产生浓厚的兴趣，他们努力去表达新发现的真理——这些，就是文艺复兴的全部内容。

1 文艺复兴艺术的起源

重新发现古典文化

在欧洲史上被称作文艺复兴的时期，粗略而论是在15和16世纪，这是个发生伟大变革的时代，它为我们今天所知道的世界勾画了大致的轮廓。这时，欧洲各王国发展成强大的国家，宗教、思想和行动都发生变化，如前所说，这些都在伟大艺术家的作品中反映出来，特别是在意大利。但变化来得缓慢，而且仰仗多种来源。

作为文艺复兴的思想基础的主要变化，是意识到人自身应成为一切事物的中心和衡量标准。这个意识是在整个14世纪，通过诗人、哲学家和人文学者重新发掘古代文献而缓慢、持续地确立起来的。

文艺复兴时的人特别研究了古希腊、罗马的文献，发现其中对自然和人体价值相当重视。这使他们对人和自然做出新的评价，而作为基督徒，他们当然把这些看作上帝的造物。

虽然这些古代或古典的作品从未被完全遗忘过，多少年来修道院的图书馆一直在誊抄和收藏西塞罗、维吉尔、亚里士多德等人的著述，但这些藏书往往不完整，而且也理解得不充分。后来，有更多的手抄本面世，于是修道院外面的学者开始对它们产生深厚的兴趣。

彼特拉克和人文主义

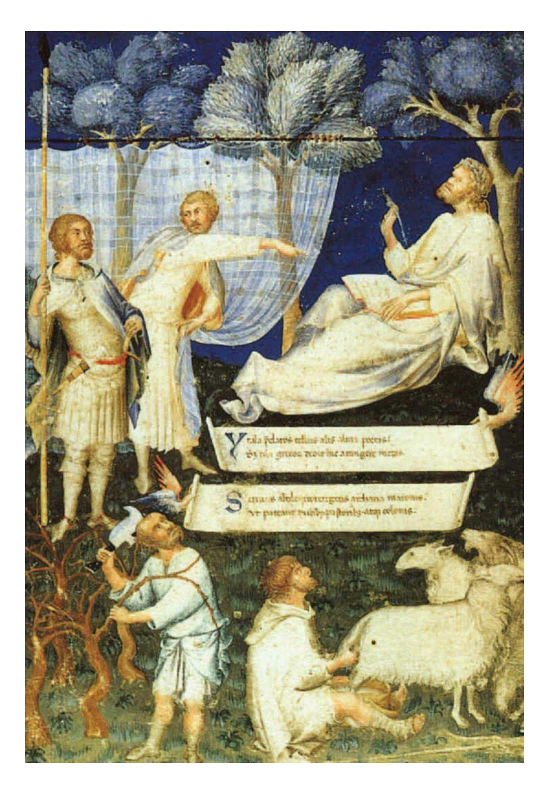
弗朗切斯科·彼特拉克就是这样一位学者。他生于1304年，在博洛尼亚学过法律。但他对司法业务极少兴趣，宁可把时间花在读诗写诗上，他既识拉丁文，也识意大利文。他的家族在14世纪被逐出佛罗伦萨，以后就住在阿维尼翁。彼特拉克学成回到阿维尼翁时，弄到了一个合适的职位，即为科隆纳红衣主教当秘书。科隆纳是个罗马贵族，出入教皇宫廷，当时教廷也在法国南部的阿维尼翁。

当时，一切要人，无论他是国王或教皇，是王公或主教，都必须有个秘书，也就是有个文化人给他起草发言稿，书写文件和其他重要文书，所有这些东西都要用拉丁文书写。有时，某个秘书会变得极其著名，其学识文风备受尊敬，及至可以直接向国家元首发表重要讲话，他时常以使节身份从一个宫廷被派往另一个宫廷，好像是流动大使，而他的广博学识就是他的资格证书。

这种人的影响是显而易见的，一旦他获得主人的信任，主人就会让他为一切事出谋划策。但年轻的彼特拉克对这种显赫的地位并不醉心，他宁肯待在阿维尼翁附近的沃克吕兹乡村幽室里继续研究希腊和拉丁文的典籍。这样，古代哲学和价值观念就展现在他的面前，他自小接受的中世纪基督教教育受到古典文化的冲击，希腊人对人体美、对自然、对自由及城邦观念的热爱，与罗马人的历史意识、政治权力及坚强意志结合在一起了。

出于这种力量，彼特拉克重新发现了文科研究的重大意义，按西塞罗的说法，这是一种“人文学科”，即对希腊、罗马时期的自由人来说至关重要的学问，其中包括语法、修辞（说话的艺术）、历史、诗歌和道德哲学等等，它们教导一个人如何说话、如何读书、如何写作，成为一个文化人。人文主义者就是对受过这种教育的人的称呼，人文主义则是历史学家给15世纪这种整体现象所起的名称。文化的“再生”或“文艺复兴”就是它所引起的文化运动，它使湮没了数百年之久的文化和价值观念获得新生。

人文主义的重要性无可估量，彼特拉克曾企图传播古希腊语，在中世纪欧洲，几乎已没有人懂得这种语言了。彼特拉克说：只有用这种方法才能使“多少年来埋没无名的作家们得到新生”。他这里显然是指荷马和柏拉图。



4.西蒙·马蒂尼为一本维吉尔作品手抄本作的封面画，该书为彼特拉克所有。作于1340年，29.5×20厘米，米兰安布罗西亚那图书馆。

人文主义开始主要在意大利和法兰西传播，但16世纪时已流行全欧了。然而在14世纪，多数有地位的学者却把人文主义者看作是万恶之源，帕多瓦大学教师G.多米尼奇红衣主教是个有声望的作家，他在谈到佛罗伦萨的人文主义者时写道："这些人是用来瓦解政治、宗教和教育的工具。热爱古典文化和热爱自然是他们的罪过，即便是彼特拉克，也发现很难把自己对美、对植物和花朵的爱与深信不疑的基督教信仰调和起来。"



5.尼古拉·皮萨诺作《耶稣诞生图》，约1260年，大理石浮雕，85×113厘米，比萨洗礼堂。

古代世界对视觉艺术的影响

甚至在彼特拉克之前，雕塑家和画家们就已经到古代世界去寻取灵感了。在意大利，希腊和罗马艺术的残迹比比皆是，艺术家对古典雕塑和建筑早就耳濡目染，颇有所知。因此在1250年前后，在尼古拉·皮萨诺的雕塑中，我们就可以发现他已经意识到古典的雕塑手法，这不仅表现在他给人物厚厚实实地包裹的衣饰式样上，而且表现在他从古典群像那里全盘借来的人物形象中。

文艺复兴以前意大利最伟大的画家乔托曾第一个把圣母玛利亚画得端坐在宝座之上，而且看起来更像是罗马的家庭主妇而不是耶稣的母亲。尽管在14世纪中期曾有人否定乔托的现实主义而提倡较为常规的艺术，但他和皮萨诺发出的信号已不能被长期忽视了。

对现实主义的否定和由此产生的反动是由黑死病引起的，1348—1350年黑死病在意大利传播得特别厉害，迫使人在绝望恐怖之中向教会求援。他们向上苍祷告，请求上帝息怒，许多艺术家也未能幸存。而活下来的那些，比如14世纪下半期佛罗伦萨画派的首领奥卡那则画出在阴冷的苍穹下孤单的静态形象。那种扬扬得意的、胜利的甚至是万能的死神形象，给绝大多数作品以创作灵感。奥卡那在1350年前后为佛罗伦萨圣十字教堂正厅作的连环壁画，其中有《死的胜利》、《最后的审判》、《地狱》等等，在内容和风格上都表现出这种心理状态。



6.乔托·迪·本多内作《圣母加冕和天使》，约1306—1310年，木板画，325×204厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏。



7.林堡兄弟作《五月》，取自《贝里公爵的美好年华》，1413—1416年，29×21厘米，尚蒂伊孔代博物馆藏。

国际哥特式：一种新宫廷风格

14世纪末，从巴黎和勃艮第的法国宫廷传来新的动向，人们对生活焕发出新的热情，对外部事物、穿戴衣着和娱乐中的美产生新的热爱，这些都突然地反映在手抄本的封面和插画中，就像一部无声影片，向我们展示浮华灿烂的宫廷世界。这种新风格叫“国际哥特式”，它很快流行于全欧，向着黑死病时期相反的方向发展。在林堡兄弟用这种风格为贝里公爵的手抄祈祷书作的插图《美好年华》中，表现了法王查理五世的兄弟贝里公爵约翰和娇妻侍女、行猎扈从们一同寻欢作乐。他们骑在像独角兽一样漂亮的马上，驰骋在不仅是种植而且是梳过的草地上，珠宝、冠服和武器都像周围的天空、流水和花草一样五彩斑斓，色泽浓烈。



8.维罗纳的斯泰法诺作《玫瑰园圣母》，约1420年，木板蛋彩画，63.55×46.2厘米，维罗纳市博物馆藏。

这是一片贵族的天地，西方绘画史上第一次出现一群特权人物，他们在追求和享受一种舒适而饶有趣味的生活。自然被顾及到了，但它必须与宫廷生活合拍，自然若要包括在图内，就必须是整饬过的、镀了金的、经过处理的，一切使人难堪的角落都应弥平，换句话说，这是个经过驯服的自然。

在意大利，这种风格使洛伦佐·莫纳科、真蒂利、皮萨奈罗、维罗纳的斯泰法诺、贞提尔·贝里尼这样一些艺术家神魂颠倒，这些人还把有时被遗忘但从未失传的中世纪意大利绘画——拜占庭艺术的程式手法——结合到这种风格中去，使之更趋丰满。维罗纳的斯泰法诺所画《玫瑰园圣母》具有一种地毯式的丰富效果，它不仅在hortus conclusus（有围墙的花园）中营造了一个华贵的人造宫廷式的自然，并使人联想起清淡的花香和东方迷人的神秘境界。

国际哥特式艺术不仅对异国情调和人造场面感兴趣，它无疑还增进了公众的艺术审美能力，发展了艺术家热心观察的习惯。从已经完成的作品中可以看得很清楚，高超的技艺要求艺术家深刻了解一切对象的形和质，而不仅是自然的东西。这一时期许多艺术家的草稿显示了他们的技巧，比如皮萨奈罗的草图，就证明他曾花费多少时间去耐心观察，细心表现动物花草，表现娉婷而行的少女身上厚重的丝质拖裾折褶，和绅士装束中披肩上的羽毛。



9.安东尼奥·皮萨奈罗作《宫廷女服设计图样》，约1430年，牛津阿什莫尔博物馆藏。



10.克劳斯·斯留特尔作《大胆腓力浦和守护神》，1385—1393年，大理石，第戎附近尚莫尔的查尔特勒修道院。

这些画至今看起来仍像是怪异的线形图案，但画中已扬弃没有中心、不合逻辑的早期哥特式结构，而把图像集中于人及其周围环境上。不管画中的是复活节骑马踏青的宫廷贵族，还是在舒适的篝火旁温暖手脚的农夫，画面总是表现人的活动和休憩，置身在也许有些落俗套却又最为迷人的气氛中。

黑死病的最终结果是恢复对人、对自然和对一个慈悲上帝的信念。大约在1400年，在林堡兄弟创作过哥特式巨作的同一个宫廷里，一种更雄壮厚重的风格在克劳斯·斯留特尔的作品中表现出来。在第戎附近尚莫尔的查尔特勒修道院（后来成为勃艮第公爵的墓地）里，他创作了一组群雕，其中与哥特式风格并肩而立的，是一种庄严稳重的新古典式表现手法。斯留特尔作的腓力浦公爵大理石群像中，守护神是典型的哥特式风格，他衣襟飘忽，起伏不平，相比之下，跪着的公爵的完整轮廓，置身在一个精致的三角形构图中，表现出一种新风格。作者没有用枝节来冲淡主题，大理石的表面处理也简单纯朴，这些都使我们想起乔托和皮萨诺，而不是同时代的哥特式风格。

2 佛罗伦萨的早期文艺复兴，1400—1450年

洗礼堂门饰之争

15世纪时，英、法、西班牙已成为强大的王国，意大利却仍旧小城林立，彼此在商业、战争和艺术中互争高低。佛罗伦萨也不例外，但在1400年前后它有一段相对安定的时期，七大行会的人轮流执掌市政公社大权，在有势力的商业望族保护下处理城市公务。公社政府保留着佛罗伦萨人十分珍爱的共和自由制度，当意大利大部分城市都被集权主义贵族统治者控制时，佛罗伦萨公民最喜爱的活动却仍然是针砭时政，讨论社会和艺术问题。外邦统治者似乎被佛罗伦萨人的分歧所鼓舞，因此在1400年，米兰公爵吉安加列佐·维斯孔蒂率军兵临城下，企图征服佛罗伦萨。佛罗伦萨人于是暂时团结起来，反对共同的敌人。后来米兰公爵突然去世，解除了危险，佛罗伦萨人就把这看成是上帝在行使正义，标志着他们作为城邦权利和地区自由的保护者，在意大利历史上占有特殊的地位。

受这种乐观主义和城市自豪感的支配，各行会重整旗鼓，大兴土木，以适应自己作为“共和政治”的保卫者或意大利半岛上的雅典那样的新角色。羊毛呢绒商行会卡利马拉（Calimala）在新世纪开始时就宣布为建造圣约翰洗礼堂的两扇青铜大门征集图案，该洗礼堂是一座八角形建筑，位于佛罗伦萨中心。

> “当人们回到高贵的古典雕塑形式和自然法则时，文艺复兴就在佛罗伦萨发生了。”吉贝尔蒂：《评论集》。

原来的一对门扇是安德烈·皮萨诺在1336年铸造的，上面有四瓣叶形花边组成的框格，格内以浮雕表现《新约》和圣母玛利亚生平故事。这就为构图规定了条件，参加选拔的人要在一年中把《旧约》中关于以撒作牺牲的故事铸在相同框格的青铜上，呈交给行业公会指定的评选委员会。瓦萨里开列了七个竞争人的名单（吉贝尔蒂说有六个），其中包括吉贝尔蒂自己，勃鲁奈勒斯契，雅可波·德拉·奎尔查和多那太罗。参加竞选的艺术家两种风格的都有，既有出自阿尔卑斯山另一面、被瓦萨里称作法国风格的哥特式，也有自乔托和皮萨诺以来一直影响意大利艺术的从罗马派生出来的本地风格。

评委会一定是把以撒作牺牲的故事描述得很详细，因为至今仍保存在佛罗伦萨巴杰罗博物馆的两块参加竞争的铸板，其场面完全一致。亚伯拉罕站在山顶上，正要把他的儿子以撒杀了敬神，这时突然从天上飞来一位天使阻止了他，指着一只羊让它代以撒受刀。两个仆人在一条溪边侍候，一头驴正在溪中喝水。在这么小的画面上表现出这么多内容，就使艺术家们面临着既要叙述清楚又要布局奇巧的大问题，他们不仅要详细表现故事的地点，而且要表现事件发生的那一瞬间。

不久，参加竞争的人就只剩下两个了——洛伦佐·吉贝尔蒂和菲力波·勃鲁奈勒斯契。吉贝尔蒂对他父亲传下来的哥特式传统深为精通，他父亲巴托卢齐奥是个金匠，铸造技术精湛至极。当时人们已认为吉贝尔蒂是佛罗伦萨最好的雕塑家之一，瓦萨里提到他年轻时曾受业于一个法国雕塑家，但此事人们知道的仅此而已。他还爱好并能鉴赏古代铜器和雕塑品，自己也拥有相当一批藏品。

勃鲁奈勒斯契年轻时曾由父亲安排去当公证人，但最后获准去从事他真正感兴趣的事业——艺术和设计，当时，这意味着各种技术发明和机械创造。他最初在一个金匠铺工作，不久就能够雕金镂银，铸造金属像，勾花刻线，制造钟表并进行建筑设计。

两位艺术家呈交的雕板初看之下十分相似，但实际上却极不相同，它们立刻成为评判人甚至是佛罗伦萨一般市民谈论的话题。两幅作品各有重点，对各部分的处理也不同，这就为故事表述定下了不同的调子。假如我们问哪幅作品更写实、描绘更佳、更优秀，我们一定会毫无疑义地说是吉贝尔蒂的。他把画面分成两半，相互间达到令人吃惊的协调和平衡；他对亚伯拉罕身体的处理极富“韵律”，由渐渐远去的风景带出一道优美的弧形，亚伯拉罕沐浴在一道流畅的光线中，形象十分突出，几乎像一尊立体的小雕像。以撒的形体以一具古典的阿波罗神像为楷模，第一个仆人的背影轻裹在一幅宽大的斗篷中，以撒衣物上的皱褶暗示着下面的流水。尤其突出的是吉贝尔蒂极巧妙地把整个作品一次铸成，而勃鲁奈勒斯契的作品则分成七块铸，然后焊接在一起。



11. 菲力波·勃鲁奈勒斯契作《以撒之祭》，1401—1402年，青铜，53×43厘米，佛罗伦萨巴杰罗博物馆藏。

但谈到空间和时间的问题，谈到背景和事件结局的急迫性，优势在哪一方呢？在勃鲁奈勒斯契那里。尽管他倾向于用象征性的手段去表现自然的东西——比如岩石、树木、流水等就是用某种速写手法表现的——它们却表现得很有力量。背景以低调来表现，创造出一个适合展开故事情节的空间。以撒的身体弯曲扭折，在他父亲绝望但坚定的手中拼命后缩。亚伯拉罕的手突然被天使抓住，没有把小刀刺进他自己儿子的喉咙。作品淋漓尽致地表现出《圣经》中这一段故事所含有的强暴气息，一切都在倏忽间发生，就连伸出头去浅溪中找水喝的驴，也因为足下不知虚实需努力保持平衡，而使拉长了的肌肉和骨头凸显出来。这使它看上去更呈兽性，而较少优雅的风度，但由于动作的必然性却又显得真实可信。在勃鲁奈勒斯契的作品中，事件的时间和空间第一次具有更合乎历史的意义，而不再是超自然的了。



12. 洛伦佐·吉贝尔蒂作《以撒之祭》，1401—1402年，青铜，53×43厘米，佛罗伦萨巴杰罗博物馆藏。

吉贝尔蒂的构思是卓越的，但它由两个独立部分组成，每一部分都应分开来理解。勃鲁奈勒斯契把故事画在一个锥形构图中，它从亚伯拉罕的头及举起的手开始，在右边顺着老人的背往下直到蜷着腰的仆人；左边由天使弯曲的身影直到山羊再到仆从。

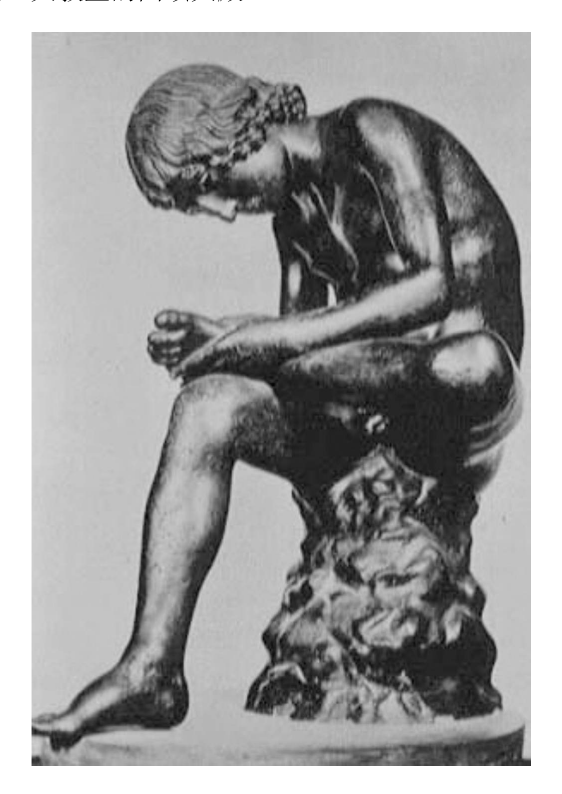
两位艺术家都从古代作品中汲取灵感，吉贝尔蒂的浮雕中以撒的身体已在前面提到了，而两幅作品中

孩子跪在其上的骨灵盒都是仿效古典形制。勃鲁奈勒斯契的浮雕中左面那个仆人是仿一尊著名的罗马青铜像《拔刺的男孩》（表现一个孩子正在把脚上的刺拔出来）。不过吉贝尔蒂参考古代作品就如同一个人在珠宝古董中寻觅搜索，想从中寻求启发或借一块宝石嵌进其他背景；而正如我们即将看到的那样，勃鲁奈勒斯契则是有条不紊地在考察古代世界的艺术，他把它当作一部复杂而迷人的机器来考察，想看出它运行的奥妙。他们仍然在努力形成自己的艺术风格，他左盼右顾，想多方寻求启示。这种情况就解释了他作品中粗糙的细节、未经提炼的画面和过分拥挤的布局。吉贝尔蒂处于一种成熟传统的终端，他的笔触是磨炼过的，他甚至能使自己跟得上人文主义新文化的步伐，他无疑是竞争的获胜者。

勃鲁奈勒斯契和多那太罗在罗马

勃鲁奈勒斯契很快感到他必须继续学习古典艺术，于是，就和雕塑界的年轻朋友多那太罗一同到罗马去。他在那儿待了不少年，多那太罗则略短一点。他们一同观赏、临摹和复制古代建筑与雕像，甚至还挖掘雕塑品、发掘房屋和其他古迹。我们可以想象这两个年轻人就像两个学生，面对着足以鼓舞他们对佛罗伦萨的光荣和自己的未来充满希望的伟大古迹，在热烈地讨论他们的体会和未来设想。勃鲁奈勒斯契在他的艺术实践知识之外又掌握了文学知识，他熟记了《圣经》和意大利诗人但丁的作品，在数学和几何方面他胜过自己的老师。于是，理论和实践结合在一起，使理想的文艺复兴艺术家的这第一代表大大增强了创作力：他既是雕刻家，同时又是建筑师、画家和学者。

最后，大约在1410年，勃鲁奈勒斯契回到佛罗伦萨。他已经才智丰满了，正好能完成佛罗伦萨人最伟大的建设项目：鲜花圣母玛利亚大教堂的圆顶大殿。



13.《拔刺的男孩》，青铜，罗马卡皮托利尼博物馆藏。



14.无名画家作《佛罗伦萨景观》，1342年，壁画《慈悲圣母》细部，比加洛凉廊。

文艺复兴社会的新型建筑风格

看着这幅描绘1342年的佛罗伦萨的壁画，人们很难想象从1299年起，佛罗伦萨人就已经在为美观和舒适而操劳烦心，规划了城市布局，拓宽和拉直了街道。但我们确实知道诗人但丁参加过那年成立的一个委员会，其目的就是加宽拉直街道，而十年前市政府还颁令同意购买圣母玛利亚大教堂前面的土地，以便扩大广场。1327年市府收到一份请愿书，说卡米内教堂前的区域“污秽不堪，是个垃圾场”，使邻近整个地区都蒙受耻辱。请愿书要求当局买下该地，把它改成广场，“从而使现在卑陋不堪、难以入目的地方成为行人的喜闻乐见之地”。但从这幅壁画上，我们看到一个与文件记载完全不同的景象：房屋拥挤不堪，多层建筑互争上下，都想抢占一点邻居的光线和空气。

整个14世纪，各种团体和个人不断请愿，各种委员会成立起来以改善城市状况，各种法律获得通过强迫人们推倒高层建筑，但这些看起来都无济于事，其原因部分是由于当局执法不严，部分是由于房主设法规避法律。到14世纪末，因房主不执行规定而缴纳的罚金已成为公社的一项正常收入！

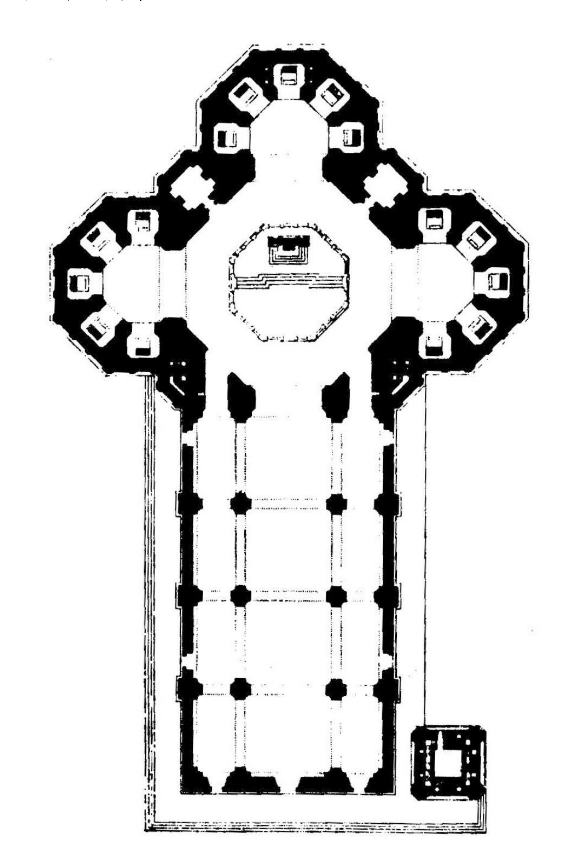
然而，向往较大的空间，要求在合适的环境中建筑和谐美观的房屋，这些都是托斯坎尼人共同的心愿。1309年，锡耶纳市用雄辩的语言发表一篇文告，其中说：“负责城市治理的人应特别注意美化城市，一个文明社会的首要因素是有一个公园或一块草地，以供公民和外宾欢娱之用。”

佛罗伦萨市中心的大伞

14世纪的佛罗伦萨社会至少已能为修建像鲜花圣母玛利亚大教堂和圆顶大殿这样的建筑物作好准备了，而这个建筑一旦完工，就是它那个时代的文明的见证。建筑由阿诺尔福·迪·卡姆比奥在1296年动工，然后在乔托指导下把侧重点放在钟楼。14世纪下半期工程进展慢得出奇，尽管市政府曾拆毁许多房屋，以给教堂一个纵深的街景。人们把四周的街道加宽到21米，“这样教堂就会围在美丽宽广的大道和房屋中”，满足佛罗伦萨市民的荣誉感和需要。

按设计，佛罗伦萨大教堂有一个长长的中殿，两排耳室通向一个八角形大厅，即讲经坛。小礼拜堂从八角形大厅的每一边向外延伸，像一朵鲜花的花瓣，似乎在解释教堂的名字。中殿和耳室的宽度表明它的空间极为宽广，然而用一个圆顶把它盖起来则完全超出了当时的技术水平。那时拱顶是像建筑拱门一样用定心法造起来的：在墙头架一根大梁横穿拱道，一个木制框架放在梁上支撑拱形砌，直至达到所需高度，然后在中缝插入中心砖——拱心石，这种方法能使砖一块块挤紧从而使拱形固定，以至砖砌的圆拱能够自撑，这时就可以把木制撑架拿开了。然而要造一个盖住鲜花圣母玛利亚大教堂中殿和耳室的拱顶，则需要一根足够穿越八角形讲坛大厅的大梁，跨度大约是43米，而这么长的大梁显然是找不到的。

但勃鲁奈勒斯契察看了罗马的万神殿和其他罗马时期的拱顶，找到一个修建圆屋顶的新方法。这就是在八角的筒柱上放一圈又一圈同心圆的或水平的砖石层，每一圈都结实到能支撑上一圈。同时用石头筑成八道很大的弯梁，坐落在八边形的八个角上。





15—16.佛罗伦萨大教堂及平面图。

为了隔热，同时也是为壮观起见，勃鲁奈勒斯契造了两个圆顶，一个外顶，一个内顶，这进而减轻了外顶的重量。这样雄伟硕大的圆顶就显露在佛罗伦萨的地平线上，嵌在弯梁之间的圆顶板面的弹性张力仿佛把顶撑开了，其中充满空气，像一把巨伞张开在佛罗伦萨的心脏上。

这个大圆顶及其弧线的轮廓不仅和城市的街区与道路相映生辉——条条大道就好像从它那儿向四处扩散，而且与环绕城市的托斯坎尼群山连结成一片。鲜花圣母玛利亚大教堂的圆顶使佛罗伦萨达到光荣的顶峰，它现在不仅是中世纪的城邦，而且要担当起托斯坎尼首府的新角色。佛罗伦萨在15世纪30年代取得了这个地位，当时它征服了大多数邻近城市，如皮斯托亚、阿雷佐、比萨和锡耶纳。艺术家阿尔贝蒂知道勃鲁奈勒斯契这一建筑的深远政治意义，他说圆顶大厅“大到足以装下所有的托斯坎尼人”。佛罗伦萨人看着那完工的教堂，看到从乔托的钟楼直到勃鲁奈勒斯契的圆顶各部分都在炫耀自己，看着那堂皇的外墙上白绿大理石相间而成的几何图形，看着它周围广阔的场地，他们一定坚信自己的城市已是一个高度文明的社会。

今天，鲜花圣母玛利亚大教堂耸立的地方，是为突出它而专门辟出的，正如把宝石放在一个精心计算过距离的背景上。现在，它自由地舒展在佛罗伦萨蔚蓝色的天空和灿烂的阳光下，恰似一件杰作融合在杰出的自然景致中。在它周围，通向洗礼堂的大街有宽阔的路面，可以让宗教或世俗团体在市中心举行游行庆祝活动。

离大教堂一箭之遥的地方，配套工程中最伟大的建筑也在同一时期建造起来。市议会广场和市议会大厦（即旧宫）于1314年完工；宫前的广场是由拆毁政治上失势的家族的房产而建成，这种政治失势在但丁、彼特拉克和阿尔贝蒂的家族中也发生过。广场在1330年铺上了石头；1376—1382年间又造了凉廊。在这儿，人们发表重要演说，接见教俗界重要领袖和来自全世界的全权使节，并用当时的游艺节目来款待他们，比如举行赛会、宗教游行、国事庆祝活动，或简单地只是美人时装展览等等。到14世纪后期，在美第奇家族赞助下还举办狂欢节和体育比赛，在佛罗伦萨市府、贵族和艺术家的精心指导下举行婚礼和各种公私庆典活动。



17.无名画家作《萨伏那罗拉在旧宫服火刑》，16世纪，佛罗伦萨圣马可博物馆藏。

这些配套的建筑、街道和宽阔的广场都是长期规划的结果，给15世纪的年轻艺术家很大影响，他们一心想把这些东西都表现在他们的作品和壁画上。15世纪的壁画不可能再和14世纪的一样了，因为至少作画

的对象已经改变。

从有顶柱廊到有柱回廊

不久，在佛罗伦萨一些主要教堂的外面又造了不少公共广场，其中多数都围着有柱的或有拱顶的回廊。勃鲁奈勒斯契的育婴堂是他在佛罗伦萨修建的第一座公共建筑，它再次说明艺术家有心要把建筑物和它周围的环境协调起来，并考虑公众的需要。

育婴堂是第一所收容弃婴的公共慈善院，它由美第奇家的科西莫捐赠给佛罗伦萨，这是个有势力的羊毛商人、银行家兼佛罗伦萨的政治领袖。从这个项目开始，形成了艺术家和赞助人之间的某些特殊关系，而这种关系常常会对整个艺术时期都有影响。结果，佛罗伦萨的建筑艺术在15世纪20到40年代既满足了由科西莫所充分代表的商业社会的需要，也符合由勃鲁奈勒斯契所形成的新的历史和公民意识。

勃鲁奈勒斯契头脑中的空间不仅是个可以放东西的空地，而且是个有特别公民功用的区域。育婴堂漂亮的正面是一条狭长的连拱形回廊，它设计得既与广场相关又与房屋相连，比如房屋表面的大小就既考虑了房屋本身又考虑了广场，假如我们把回廊看作是广场的边，就可看到相间的光影衬托着雪白的廊柱和拱顶；假如把回廊和房屋连在一起看，就可看出阴凉的门洞在招引游客入内；顶楼那步步回收的外表连同它一长排的窗洞给人的印象是：房屋最终退回到它自身的内部私密性中去了。

勃鲁奈勒斯契设计回廊这样一个既有遮檐又是公开的场所，以供公民会晤及堂内工作人员和参观者出入时休息之用，当时他心中考虑的一定不仅是意大利的气候，肯定还有它的社会和历史因素。从这时起回廊就有了新的含义，它继承着希腊的Stoa（柱廊），是一块供人们聚会的有遮盖的地方，如同苏格拉底曾讲过学的雅典皮基莱（Poikile）柱廊一样。它还继承了古罗马的柱廊，特别是那种围讲坛而建、让人们举行公共和私人聚会的场所。回廊既是文艺复兴时期建筑物的装饰和骄傲，又是与它相毗连的广场的边界和延伸。



18.菲力波·勃鲁奈勒斯契修建的佛罗伦萨育婴堂，1421—1426年。

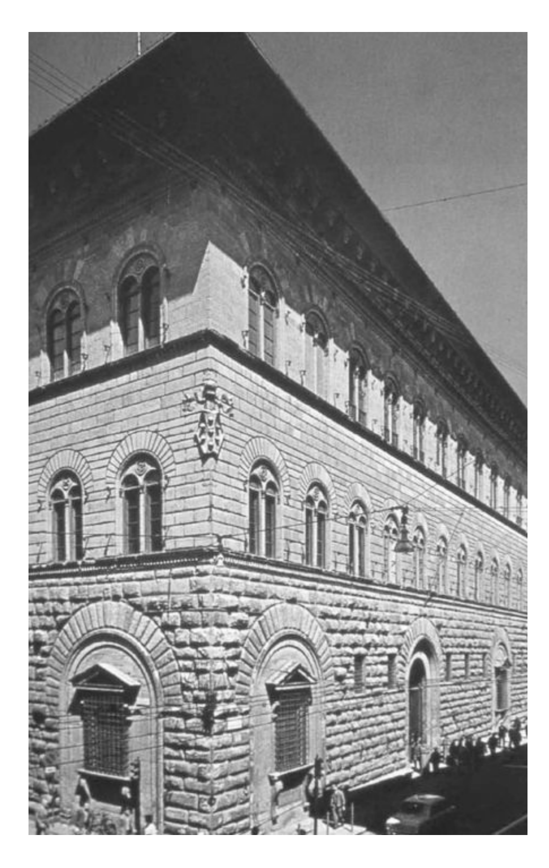
佛罗伦萨的商人府宅

过去曾固执地回避市府法令、不肯拆毁拥挤的住宅区的一些豪门大户，现在也开始修建宽阔的房屋了，在意大利语中，这叫palazzi（公馆）。他们开始买进周围的房屋，把它们推倒创造理想的环境，建造小广场，给他们的新居修建树木成行的街景。美第奇家、皮蒂家和鲁切拉伊家都找来像勃鲁奈勒斯契、米凯洛佐和罗赛里诺这样的建筑师，为他们建造或翻新公寓。

美第奇家的公馆是15世纪出现的第一座大型私人住宅，它大约在1434年由美第奇家的科西莫交给勃鲁奈勒斯契，最后由米凯洛佐在1444年建成。据传说，勃鲁奈勒斯契那时已是科西莫的好朋友，他接到任务后惊喜异常，就为公馆制定了一个豪华无比的设计方案，引起科西莫谨慎的商人心理的害怕。科西莫是佛罗伦萨的幕后决策人，为了使事情平和不出岔子，也为了美第奇家族的利益，他并不想挑起其他权势家族的妒忌，而这些人中的多数当时已把他恨之入骨，因为他抢走了他们在佛罗伦萨政治中的地位。



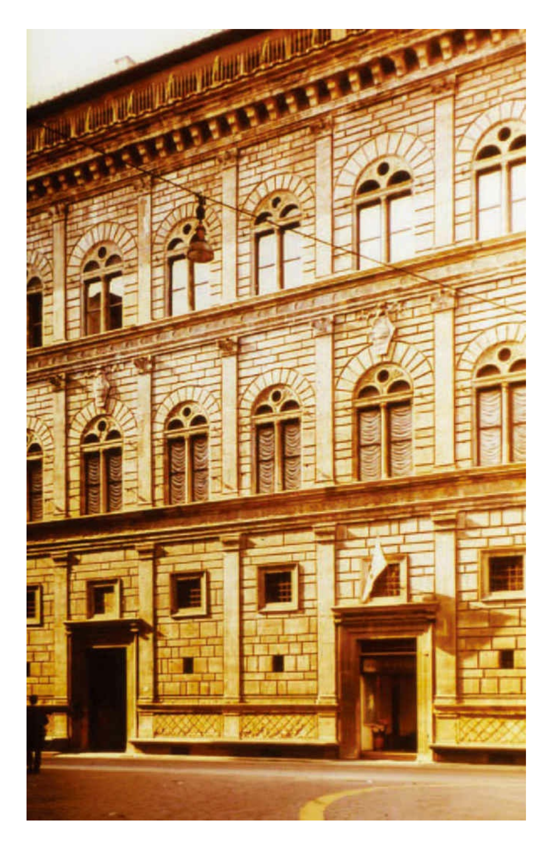
19. 佛罗伦萨达万扎蒂公馆，14世纪末。



20.米凯洛佐·米凯洛齐修建的佛罗伦萨美第奇—里卡迪公馆，1444年。

公馆最终由勃鲁奈勒斯契的学生米凯洛佐完成，它保存着原设计中的五门洞正面，是座富丽堂皇的城市府宅。现在保存下来的佛罗伦萨的美第奇—里卡迪宫，已由里卡迪大大扩建过了。但若把它和上一世纪修建的最后一座公馆达万扎蒂宫相比较，可以立刻看出它表现着一种完全不同的生活方式。一般来说公馆中住着有钱的商人，下层是做生意的，上层住人，因此房子必须同时是库房、商行和住家。达万扎蒂宫从外面看分为四层，最下一层显然是库房，看起来酷似堡垒，有厚重的大门和小而高的窗孔。这种房屋以及14世纪修建的公用建筑物都在结实的围墙后掘有水井，这样，一旦有暴动，一家人就可以自给自足地过上几天日子而不受侵扰。但即便是上面几层，虽说原是留给家人使用的，也表现出一种冷峻的不友好姿态。尽管窗框的弧形起伏如波，显得优美协调，但外观本身却不外向，没有勃鲁奈勒斯契的建筑物那种典型的递进式交互空间。它严密设防又自给自足，因此不敢向过路人献殷勤。

美第奇公馆则有不同的姿态，富商的府宅兼公所现在欢迎来宾了。最底层的五个拱门全都大开，让人可以瞥见对称的内院；只是到后来，才由米开朗基罗把拐角上的门改装成砖砌拱形的窗洞。从中间那个拱门不可以直接看到内院正中，在那儿，人们看见的不是井，而是多那太罗塑造的犹滴像。房子外面，绕房子一圈有一道结实厚重的底层房基向街心突出，为过往行人提供坐处。我们完全可以想象科西莫和他屋里的其他人，在文艺复兴的最初阶段仍保持着纯朴民风，会坐在屋外享受夕阳的余晖，和其他市民或过路人分享这个坐席。也许是和一个老人，他在年轻时还曾在佛罗伦萨的毛呢铺中干过活呢。



21. 莱翁巴蒂斯塔·阿尔贝蒂修建的佛罗伦萨鲁切拉伊公馆。

同样性质的太阳坐席还可以在佛罗伦萨的另一座公馆鲁切拉伊那儿看到，这一次由于有菱形花样的漂亮靠背而规格更高了。鲁切拉伊公馆由莱翁巴蒂斯塔·阿尔贝蒂在1446年开始修建，阿尔贝蒂家族曾在14世纪被逐出佛罗伦萨，他自己曾在罗马任教廷书记官。他是人文主义者，同时也是画家、雕塑家和建筑家，他能把他的艺术作品用文字表述出来，这使他成为解释文艺复兴时期艺术理论的关键人物。



22. 佛罗伦萨皮蒂公馆，1458年。

在阿尔贝蒂的鲁切拉伊公馆中，古典形式第一次用于公馆外形。传统的造法是按照楼层把房屋分成水平的几个长条，又饰以壁带以强调其外观坚固牢靠。现在，这种分划被一批垂直半露的石柱割开了，不同风格的石柱依古典顺序排列，第一层是多利亚式的，接着两层是不同的科林斯式。房屋有可能是受罗马竞技场的启发而作，这些石柱除了把大楼垂直切开外，还造成一个大格栅，好像把整座楼房都收拢在一起。石柱地基不仅使底楼抬高，而且成为豪华太阳椅的靠背。

但阿尔贝蒂的杰作只是个孤立现象，其他公馆都维持水平条的传统式样，便于以后扩建。以皮蒂公馆为例，它在1458年为卢卡·皮蒂修建，可能是由勃鲁奈勒斯契设计的，原设计只有七个门洞。16世纪它成了

托斯坎尼大公爵美第奇家的官邸，于是就扩建成今天这个样子，有十一个门洞。

自古希腊、罗马以来，建筑和空间第一次根据人的需要来衡量规划，它们为自由人而设计，这些城邦国家的自由人在从事商业、宗教或社会活动时，心中充满着一个普通市民的自豪感。

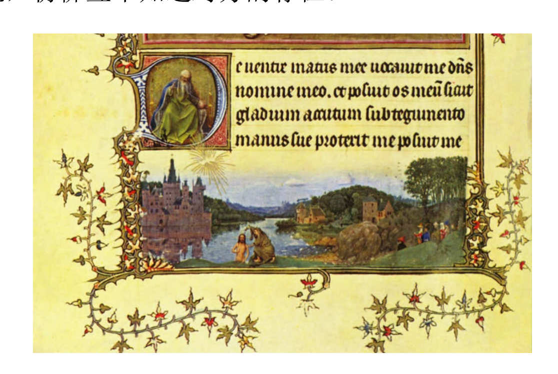
15世纪前五十年中，佛罗伦萨的艺术和建筑反映着社会的理想和目标，作为神性象征的教堂和尖顶不再向空中争高低了，留着垛口、充满英雄史诗故事的骑士城堡也销声匿迹了，取而代之的是形状简单规则的城市广场，阳光穿过周围的门廊，让过路人尽情地观赏。通衢大道上可以举行游行、集会和社会活动，教堂把它的大保护伞扩大到由自由个人组成的社会上空。

3 文艺复兴艺术中的自然、空间和现实

风景画中的空间

在文艺复兴的绘画中，最早画出有真实感的风景的，首推北欧地区和凡·爱克兄弟的作品。前面已经说过，在阿尔卑斯山以北，画家对自然界观察入微，蔚然成风。《贝里公爵的美好年华》（图7）的作者是一对林堡兄弟，和他们一样，扬和胡伯特·凡·爱克也是佛兰德斯人。

两兄弟中的一个（或两个）大约在15世纪20年代为《都灵时令书》手稿画插图，从中可以看到一幅真正的风景画。这幅画不是把互不相干的东西凑合起来填满画面，而是真实地画一条河，河岸上翠木丛生，青山环绕，一个城堡和许多小房子渐渐远去消失在前方。画前部是基督正在受洗，中景部分有一群男女，看上去正在郊游。远景上地平线低垂，天空的鱼肚蓝表示距离极其遥远，和水中倒影的蓝色相映生辉，反映着一个真实的自然。作者的目的是表现对自然的感受，其中有人物活动，有“基督受洗”和“绅士的郊游”这两件事，两件事同时却不同地，仿佛互不知道对方的存在。

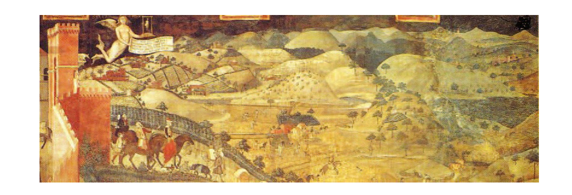


23. 扬·凡·爱克作《圣母的辉煌时刻》细部，约1422—1424年，书页尺寸28×19厘米，都灵市立博物馆藏。

但两件事却共享一个黄昏的落日，太阳的余晖给人以同样的温暖。小景的作者对自然及黄昏的地平线观察得细致入微，他眺望远方，一定注意到自然界的色彩受不同光线的影响，天空越远，天的蓝色就越淡，从天蓝转到蓝白，再到灰白和苍白。这是个简单的光学效应，而一旦观察到，就使佛兰德斯的画家能用变换色彩的方法临摹远处的景物，这种方法后来叫空间透视法。

我们只要把这幅彩饰画和安布罗乔·洛伦泽蒂在锡耶纳市政厅所作的壁画作一番比较，就可以看出在爱克兄弟的眼光中，乡村景致是如何不同并更有直觉感。壁画上画着锡耶纳城外的山川田野，是意大利绘画中第一次出现真实的风景。尽管它占了市政厅墙壁的很大一块，它却不能给观众任何空间感。画上的人物停留在画的前半部，就如14世纪时人们实际所做的那样，当时人们为安全起见，就寸步不离城市和它的近郊。乡村和广阔的自然是危险的，锡耶纳在白天打开防守严密的城门，日落时又把它关上。

爱克兄弟的风景画则表现出新的心境和习惯。十字军东征，勃艮第和英格兰的贸易增长，欧洲各宫廷间为解决各种问题而不断互派大使，这些都导致新的经历。扬·凡·爱克自己曾受勃艮第公爵之命在西班牙和葡萄牙广为交游，因此在哥特式艺术那种令人惊异的骑士社会的幻境旁，出现了代表另一种社会的质朴景象。这是个聪明又脚踏实地的商人、工匠和艺术家的社会，他们随时准备追寻他们在生意和事业上的目标。生活对他们来说是一场苦斗，于是在每一幅画的后部，无论是室内场面还是室外场面，远景都取代了哥特式绘画中金色平面或地毯般的背景，从窗户、阳台或回廊望出去，熟悉的城市广场和桥梁，弯曲的河流和起伏的山岗，构成了绘画的大部分背景。



24.安布罗乔·洛伦泽蒂作《善政之果》，1337—1339年，壁画细部，锡耶纳市政厅。



25.扬·凡·爱克作《圣母与掌玺官罗兰》，1435年，木板画，66×62厘米，巴黎卢浮宫藏。

在扬·凡·爱克笔下，掌玺官罗兰府宅的有柱门廊的后面，可以看到一座城市，城市面目不完全可认，但乌得勒支大教堂的塔楼出现在画右方，否则就可说，画面是从扬·凡·爱克的旅行速写中抽出来的各种素材组成的了，这些速写至今仍保存在卢浮宫。画家花了很大力气才把前景和背景融汇在一起，他对中距离进行渐进处理，而这个技术问题，后来花了很长时间才得到解决。在这幅画中他把一面塔楼墙放在城景前面，对过往行人来说这就是非常恰当的瞭望点，他们好像要用它来观察城里正在发生的事。画前部神圣的宗教人物被置于某些即将发生的故事情节中。当画家让自己陶醉在抒情诗般的描绘中，为沿雾气腾腾的河水展开的城市作画时，他就把一块凡人的地盘插进宗教画里来了。

画家用真实的地点作背景，这种趣味最清楚地表现在康拉德·维茨在1444年前后作的日内瓦湖景中，他在《基督水上行》一画中描绘了真实的湖景。对面萨莱弗山（Salève），至今山景仍多少可认。日内瓦市民看到基督在他们那透彻晶莹的湖面上行走，而谦恭的彼得和其他使徒看起来又很像市民自己中一些人在小船上打鱼时，一定会感到非常吃惊的。他们一定会盯着图中远景上的萨莱弗山看，这座峻峭的山漂亮地延伸着基督的身影，象征着基督的力量和坚毅。这是实景，还是幻影？两种景第一次融汇在一起了。

谈到佛兰德斯文艺复兴艺术的早期代表作，我们最后要看一看根特的祭坛画，这是出自胡伯特和扬·凡·爱克之手的又一杰作。在其主画面《羔羊之礼拜》中，我们可以看到一群“正派人和圣人、主教和大主教、贞女会修女和骑士”正默默地列队在使徒和先知们身后。画面中心，天使们围圣坛而跪，仰望着圣约翰福音中的神秘羔羊，羔羊的血正流进圣餐杯。基督受难和处死的标记由天使们扶着，他们单独画在中心区，背上奇异的翅膀投下阴影，使绿草地颜色都变深了。地上茵草茸茸，撒满星星点点的花朵，还装饰着整齐的灌木树丛。两旁站着的人的衣饰服装，教士的僧袍、权杖和教冠，画前部喷泉中的水珠撒落到地上变成遍地的珍珠宝石，这些都仿佛在给我们讲一个神话中的故事，然而在远处，圣巴丰教堂——这幅圣坛画就是为它作的——却清清楚楚地显现在最右方，它那些细长的塔楼和尖细的塔顶把我们直接带回现实，我们对图中的故事的理解有了历史和时间的维度。我们甚至可以怀疑在一本正经的圣人们的脸上，藏有扬·凡·爱克在根特所熟悉的人的面容。



26. 康拉德·维茨作《基督水上行》，1444年，木板蛋彩画，132×154厘米，日内瓦艺术历史博物馆藏。



27. 胡伯特·凡·爱克作《羔羊之礼拜》，约1432年，祭坛屏风画中幅细部，135×236厘米，根特圣巴丰教堂。

那林木茂盛的天国之山上的青葱小路，即使是去掉那些星星点点的天国启示之光，也表现出另一种深邃的奥秘，这次是一种自然界的奥秘：绿色渐渐远去而变灰、变白——这是透视的奥秘。

室内画中的空间

当艺术家的透视画法还处于试验阶段，室内景色还时常被歪曲、被拉长，或是选取一个便于安插家庭生活一切方面的角度时，人们常用镜子来反射房间里看不见的一面。这些镜子无论是显示房间的另一面或另一个房间，还是一个深景，它们都被用来表现真实事物的许多面，用来扩大视野。

在弗莱梅尔大师的作品韦尔祭坛画中，我们第一次感受到这种多重视角、多重观察点的聚合，领略真实世界的各个不同方面。画中捐助人和施洗约翰在一间窗子开向城镇的屋里，通过一扇敞开的门凝视一个极为家庭化的圣母。她坐着，背对温暖光亮的炉火，火光透彻通明。圣母后边有一扇窗，俯瞰一条小路，小路蜿蜒曲折，一直通往乡村。圣母在专心读书，没有觉察到前面门已打开，在她脸上镀了一层清明的光。捐助人和圣约翰又由一面凸镜反射出来，让我们看见他们的背影，并再次显出朝着城市的窗景。

使用镜子是这时期佛兰德斯绘画中可以一再看到的手法，但这是不是从扬·凡·爱克的杰作《乔凡尼·阿尔诺菲尼和他的新娘》中借过来的呢？现在历史学家几乎公认弗莱梅尔大师就是罗贝尔·康潘（Robert Campin），他和扬·凡·爱克肯定是相识的，例如他们曾在1427年于图尔内相会，参加画家的保护人圣路加的庆典，康潘的两个大弟子罗热·达雷（Roger Daret）和罗吉埃·德·拉·帕斯蒂勒（Rogierde la Pasture），即后来的罗吉尔·凡·代·魏登，肯定也在那儿，他们肯定会讨论他们都在付诸实践的新的现实主义风格，也可能交流画面的构思和设计，借用各自的特色。我们可以想象他们是反叛者或改革家，深知要用新眼光来观察事物。





28—29.弗莱梅尔大师作《韦尔祭坛画》，1438年，每幅100×47厘米，马德里普拉多博物馆藏。

扬·凡·爱克在把自己画到一幅画的背景中去时，他一定知道自己在使用一种新画法。在《乔凡尼·阿尔诺菲尼和他的新娘》中，凸镜中映出两个男人，其中一个必定是画家自己，因为镜子上方的镌文写着“Johannes de Eyck fuit hic 1434”（“扬·凡·爱克在此，1434年”）。他当时一定知道，一幅画由于证明了一桩私人事件而取得了新的价值。



30.扬·凡·爱克作《乔凡尼·阿尔诺菲尼和他的新娘》，1434年，木板画，81.8×59.7厘米，伦敦国家美术馆藏。

在这幅表现个人幸福的庄严时刻的画上，有多少真实的层次！成千上万对恋人为能经受时间的考验和克服人类感情上的弱点而作过无数庄严的保证，其中，也许只有这次婚礼，由于它生动难忘的艺术表现，可说在数百年中每时每刻都在不断更新。艺术家如把切片夹在玻璃中那样，细心地将他所摄得的那一刻——生活中随随便便的一瞬间——保存下来：小巴儿狗刚刚叫罢的紧闭的嘴，两情人随便乱扔的拖鞋、水果，床罩的皱褶，刚刚吹鼓的坐垫等等，所有这些都证实画家的说法：就在乔凡尼·阿尔诺菲尼和他的新娘乔凡娜·切纳米作最庄严的宣誓的那一刻，他自己也在那儿——“fuithic”。

透视画中的空间

勃鲁奈勒斯契在解决许多建筑中的空间问题时，创造了一种更准确可信的处理绘画空间的方法。他是建筑师和雕塑家，当然需要草图来解释他的方案，因此深深知道没有一套系统的透视画法，是很难表现出距离的效果来的。大约在1415年作的两幅画上，他第一次使用一种新的、较少依赖经验的透视法，叫作中心透视法，或一点透视法。

这两幅画现在都失传了，画的是从佛罗伦萨大教堂的一扇门和旧宫主门看出去的广场、道路和房屋。艺术家以门作框边收进他的目标，把映入眼帘的所有物体都绘录下来。勃鲁奈勒斯契大概在画板上涂了一层银，使它有镜子的效果，然后勾出反射在里面的房屋的轮廓。他还把所有因距离和角度而引起的视觉错觉都描绘下来，比如东西越远就把它们画得越小。用这种方法勃鲁奈勒斯契为眼前的景色取得一个镜像，也许这就是他为什么要在画的焦点上开一个小孔，让人从背后从孔中看出去，同时把一面镜子放在另一端，图画就在镜子中反映出来。这样，观察者就可以看到画面上的所有物体几乎和画家站在教堂门洞里看到的一样排列和缩小了。

考虑到各种光学原理，画面还需做进一步调整，最后，勃鲁奈勒斯契得到“一个完整的透视聚焦系统，物体按数学原理有规则地向一个固定的消逝点缩小”。

这个发现的重要性是无需强调的，画家要使观众相信他所表现的真实感，关键问题就是表达空间。生活中的物体存在于空间中，要让表现人和物的绘画显得逼真，就必须把空间模仿得很形象。

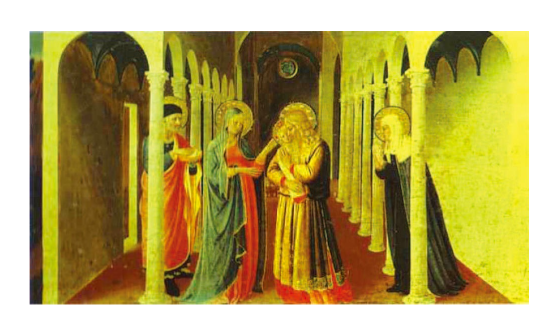
整个中古时期，对透视这门在平面上模仿空间的科学都只作过经验性、直觉性的尝试，而没有科学性，但现在画家们得到一种“科学的”透视方法，它具备特殊的法则。1433年，勃鲁奈勒斯契的朋友、佛罗伦萨的建筑家阿尔贝蒂为文艺复兴的画家们写了本小册子《论绘画》，其中把这些法则写得既清楚又科学。



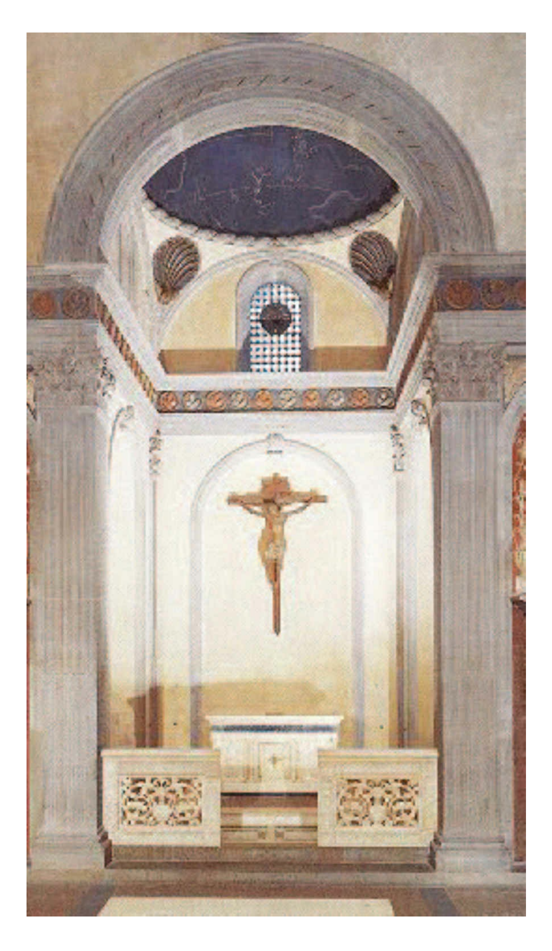
31.菲力波·勃鲁奈勒斯契建圣洛伦佐教堂中殿大厅，约1420年，佛罗伦萨，面向讲经坛。

现在，为了在绘画中创造空间，人们已找到了合乎逻辑的解决方法。这是个人为的方法，从人的角度去体现自然界，在这个世界上人是“中心和衡量的标准”。一点透视法又叫人工透视法，因为它是由人的意念创造的。人没有驯化自然，他只是解释它、理解它。对自然的研究成了科学。

假如人们从佛罗伦萨圣洛伦佐教堂的中门向中殿大厅看，那有着一排排科林斯式细长柱子的大厅会使人不由自主地觉得勃鲁奈勒斯契是在把他关于透视的理论用于一个三维空间的建筑物。这个教堂是15世纪20年代在美第奇家的科西莫赞助下修建的，教堂中柱子成行远去，仿佛以精确的几何度逐渐消失。一切线条都好像向主讲经坛聚合，天花板镶嵌和谐，仿佛是伴随游人的脚步，把他从人间领向天堂。倘若站在门檐下向讲经坛眺望，圣洛伦佐教堂像是由它的作者作出的画，当我们真的向它的纵深走去时，才会感觉到它有一个真实的空间。



32.弗拉·安吉利科作《圣母献殿》，约1434年，科尔托纳祭坛三折屏风底板画细部，木板蛋彩画，23×230厘米，科尔托纳耶稣博物馆藏。



33.菲力波·勃鲁奈勒斯契建圣洛伦佐教堂圣器礼拜堂，约1420年，佛罗伦萨。

教堂圣器室中有一个小礼拜堂，马萨乔就是在这儿得到灵感，画出新圣母玛利亚教堂中的壁画《三位一体》（图1）的。在这个礼拜堂中，空间被分割成许多方块和半球形，很清楚地向马萨乔显示：即使在中心透视法还处于少数人试验的阶段时，画家也可以创作一幅近大远小以假乱真的杰作。

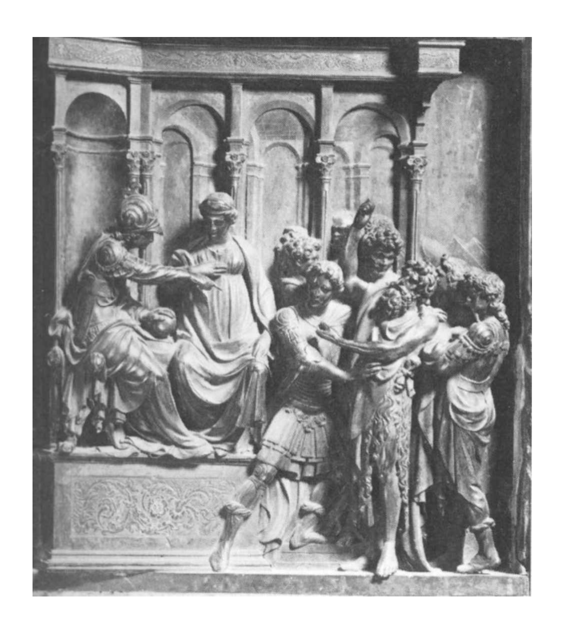
文艺复兴浮雕作品的空间和人物动作

要说明一点透视法（或中心透视法）对艺术家的用处，勃鲁奈勒斯契的好友多那太罗的早期作品《莎乐美之舞》是最好的例子。这是锡耶纳大教堂的圣水洗礼盆四周六块青铜浮雕板中的一块，其他几块浮雕分别由吉贝尔蒂、雅可波·德拉·奎尔查和其他人所作，显示着空间和故事情节处理的不同发展阶段。每个作者对事件的描述都可以有较多现实主义或较少现实主义、较生动或不生动的选择，这些选择就表露了他们在新理论面前的立场。总的来说，叙述越是真实、富于戏剧性，铜板表面处理就越不精细，线条的和谐也不存在了。被表现空间的新技巧所吸引的艺术家，在画面的正确方位上画出许多大胆的线条，穿过一个又一个透视平面，这些平面如一页页的书，每一个都表现得很清楚，允许人物有广阔的活动区域。多那太罗的浮雕在创造空间和加强故事性方面，代表着早期文艺复兴时期浮雕艺术的高峰。

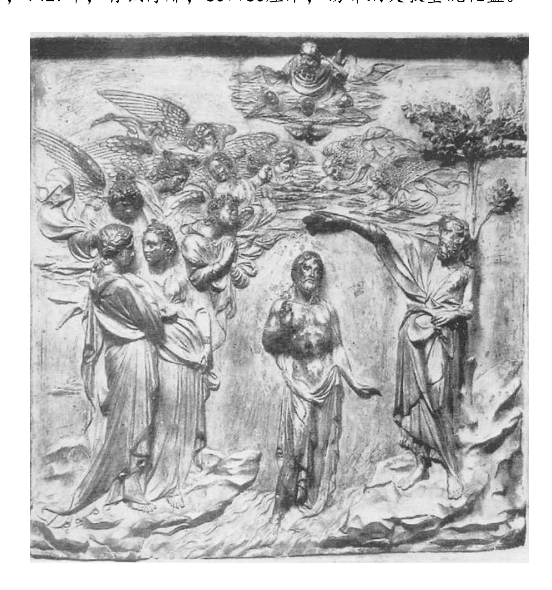
首先，用来表现故事情节的场面选择得再精彩不过了。希律王的宴会和莎乐美的舞蹈被一个突然到来的士兵打断，他手中的大盘子里盛着圣约翰被砍下的头。这个兵跪在地上，四脚仍在突发的动作中颤动，他身上弯弯扭扭的线条处在一条竖线的终端，这条线通过希律王左边客人的身体，和他头边的柱子，一直伸向大厅的天花板。大厅又大又高，至少有画面前部较高人物的两倍高，四周围着开放的拱门，从中可见一连串内景。柱子右边两个拱门包含着故事中的其他重要因素：一个小乐队在演奏音乐，不知道前面发生的事也未受干扰——这对前面精心布置的戏剧性场面来说是一种必要的超脱。在乐队后面的右边有三个人亲眼看见了这万恶的罪行，其中两个抬眼望着，惊呆了；只有中间那个女人在转头时好像假装在看别处，刚好避过正视圣人的头。这是否就是希罗底，那个唆使莎乐美提出要求的人？穿过另一道拱门可以看见圣约翰的头被卫兵举起，和前面的情景互相呼应，这样就越过乐师把我们带回到希律王这个可怖的人物身上来。成群的客人和莎乐美本人身上线条粗重的服饰和着意强调的细节，正和希律王这伙人强烈的情绪相映照。



34.多那托·迪·多那太罗作《莎乐美》，约1425年，青铜浮雕，60×60厘米，锡耶纳大教堂洗礼盆。



35.洛伦佐·吉贝尔蒂作《圣约翰之囚》，1427年，青铜浮雕，60×60厘米，锡耶纳大教堂洗礼盆。



36.洛伦佐·吉贝尔蒂作《基督之洗》，1427年，青铜浮雕，60×60厘米，锡耶纳大教堂洗礼盆。

当我们注视这画面，由前到后又最终由后到前地看这故事时，不知为什么我们仿佛已穿过好多厅堂，了解到希律王的宫殿是什么样子了。我们很快地亲身经历了这场事变，最终来到两个僮仆那里，和他们抢着从同一条通道出去！很显然，在讲这个沉痛的故事时，空间增加了新的维度。

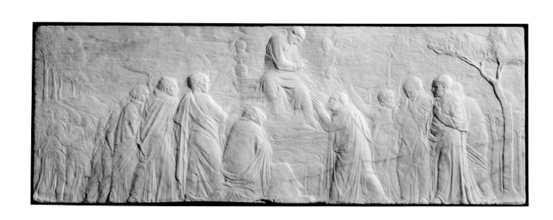
相比之下吉贝尔蒂的《圣约翰之囚》就显得苍白无力。他对空间的处理只反映出他知道新近时兴的透视方法，而不是真心想用它来创造环境。所有的人物都聚集在台前，根本未打算使用图中所暗含的空间。唯一敢这样做的人——圣约翰手臂后面长胡子的人，为他的这种大胆付出沉重代价：他被挤在圆柱和台柱之间。公正地说，这个作品是吉贝尔蒂设计、由他的助手们完成的，这也许可以解释它细节上的粗糙。吉贝尔蒂自己的技艺在另一幅浮雕《基督之洗》上表现得较充分，他用浅浮雕刻画的人物细腻平滑，都在同一个透视平面上，发出闪闪的反光，这就更加突出作品是作在一块青铜表面上。天使飘动的衣带勾出优美的线条，与基督和圣约翰的衣饰相配合而形成一个优美的图案，这样，主要人物就由一个线状图案连接着。浮雕下半部的格调由上半部分反映出来，上半部事实上有一个斜面，以便采集并反射一种连续的、近乎是透明的光。这给画面带来一种梦幻的、宗教般的色彩，天使、上帝和天鸽在其中忽隐忽现，十分符合他们的神灵身份。

把这幅浮雕和多那太罗的大理石浮雕《基督升天图》作一番比较是很有意思的，从中可以更好地理解这两位画家的不同创作意图。多那太罗的主题是自然主义的和人性的；吉贝尔蒂则是宗教的、象征性的。

《基督升天图》大约是1428年所作，多那太罗运用了一种叫“stiacciato”的技巧，即极浅的浮雕法，在这幅图中最深的刻痕也不超过8.5毫米。用这种技巧，多那太罗实际上是把大理石变成一块画板，他因此必须使用像画家一样的方法。在这里，他借明暗而不是色彩来表现立体和空间，透视是他表达距离的方法。多那太罗是佛罗伦萨那一小群创新者中的第三个（与勃鲁奈勒斯契和马萨乔一起），他在这儿不仅表现出自己是伟大的雕塑家和艺术家，而且是勇敢的创新者和光辉的艺人。

《基督升天图》是光和气效应的高度协调。向彼得交付钥匙这件事和基督向玛利亚及使徒们现身融混在一起。事情发生在山顶上，渐往下消失的树丛表示背景上的斜坡，左面，一连串山峦把我们视线引向远方，朝着耶路撒冷方向。

假如不花时间细细品尝，不慢慢地领会多那太罗精妙的艺术语言，我们是很难欣赏这幅作品的。在《莎乐美之舞》中，由于立体的细部雕刻干脆有力，比如像拱门下深深的刻痕和突出在柱石之外的木梁，因此各空间平面清晰可辨，互不干扰。但现在为表现柔软的气体流动就把这种手法放弃了。透视平面还是有的，每一个平面都清楚可见，并且因艺术家把每一个人都准确地放在他自己的空间位置上而被巧妙地运用着，但这些人又几乎毫无差别地混杂在一起。此外，很浅的浮雕法还把每个平面变成一张几乎是透明的幔，好像一朵含苞待放的花蕾上的花瓣。



37. 多那托·迪·多那太罗作《基督升天图》，约1428—1430年，大理石浮雕，40.6×114.3厘米，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。

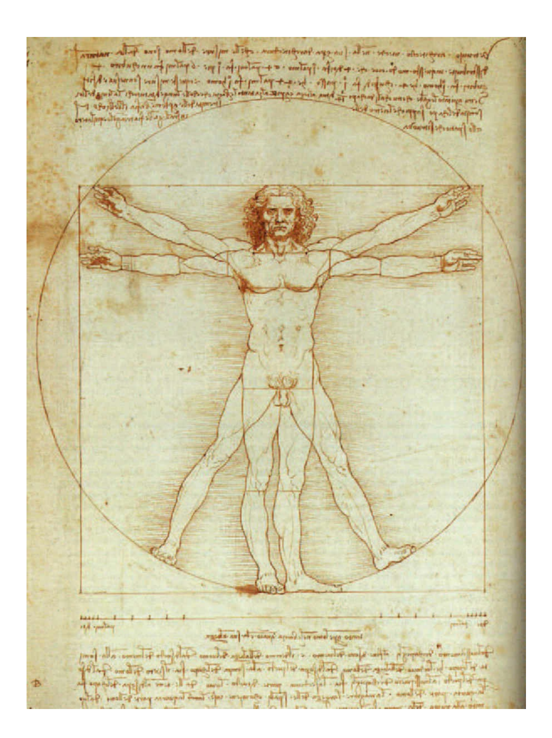
然而细看向耶路撒冷起伏而去的山峦，又可以感受到背景的广阔，使徒们左边的树木从故事发生的山顶沿坡直下，它们逐渐变小，逐渐变得模糊不清，从而表现出包围它们的空气和距离，最终与地平线混为一体。天使们从柔软透明的云层中浮现，轻柔地在中天飘游，拂动树梢的微风也在吹动他们向前。玛利亚和使徒们又惊又悲，发出一种激动的震颤，但这在耶稣的形象那儿平静下来。耶稣是整个画面的中心，在他身上整个画面集中起来，其规则就是中心透视法。

在这幅作品中，多那太罗集文艺复兴早期征服自然和现实的企图之大成。在基督升天再生的奇迹故事中，他再次为自然和人类生命唱了一曲无双的赞歌。

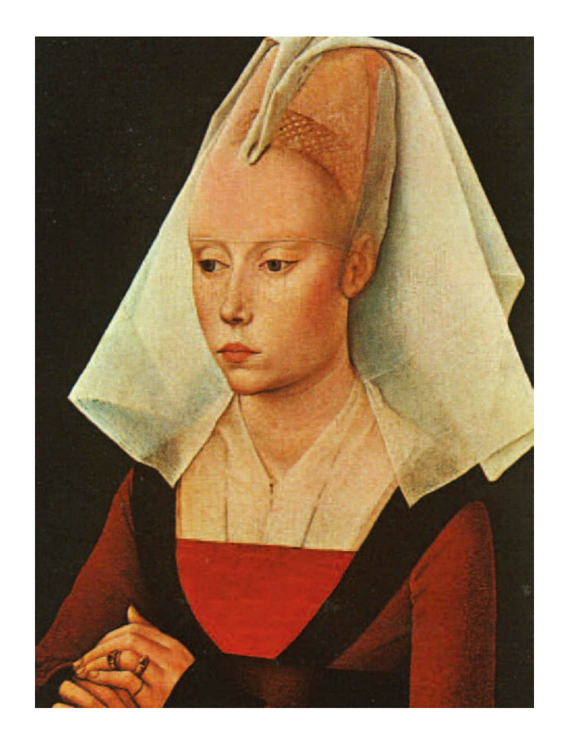
4 文艺复兴早期的艺术保护人和艺术家

肖像画：从捐助人到画中人

文艺复兴时期的人现在是兴趣的中心了：绘画反映他的世界，建筑为他作出设计，文学颂扬他的成就；他的品质和他的活动，无论巨细一概称颂。对自然不断加深的认识，对人间事不断增长的兴趣；那种认为人应当修心健身以奋发向上的观念在不断加强，这些都不可免地增进了个人主义的意识。这样，捐助人就不再画成像马萨乔的《三位一体》（图1）中那样只是谦恭地跪在圣迹之外，艺术保护人现在把自己坚定地放在画面中心了。



38. 莱奥纳多・达・芬奇作《维特鲁威式人体》，钢笔画，威尼斯科学院藏。



39.罗吉尔·凡·代·魏登作《贵妇像》，约1430年，木板画，36.2×27.6厘米，伦敦国家美术馆藏。

在扬·凡·爱克的画中，罗兰掌玺官跪着，“占据一个位置”，几乎与圣母面对面。他强悍的脸容、尖利的目光以及鼻眼中倔强的线条都反映他顽强的个性，使人觉得他是盯着圣母看而不是对她景仰。圣母显得贤淑优雅，仍然是哥特式绘画里的人物，但掌玺官已完全走进文艺复兴肖像画的现实世界了，他已不仅是捐助人，他现在是绘画的真正主人翁。

15世纪20年代起，肖像画在佛兰德斯绘画中十分繁荣，出现了一批杰作，但其朴实的背景妨碍了对真实细节的精心描绘，这也许是由中世纪的风气和生活方式引起的，其中还夹杂着古典作品中的对称和严整性。凡·爱克的《红头巾的人》和《凡·代·帕莱牧师的圣母》就是这种早期现实主义风格的最好例证，而同时代罗吉尔·凡·代·魏登和佩特鲁斯·克里斯图斯（Petrus Christus）的作品，如魏登的《贵妇像》，则代表现实主义中较理想化的风格，我们称之为“古典式”（“古典”一词在此并非指古代范例，而是用其较广的含义，指画面的基本格局是横平竖直，极为规范，从而造成平衡和稳重感）。

看看罗吉尔·凡·代·魏登的人物画，可以看出自然造型都以完美的几何对应物表现出来，和凡·爱克相比，魏登的作品中人物更突出，更具抽象的气质，但同时又不损害其中的现实主义。贵妇身上平直的红色胸衣，头巾和无袖衣上呈三角形和锥形的皱褶，都以几何的精确性衬托着头和脸这颗灵巧的椭圆形。在这里立体感极强，我们禁不住要去摸一摸；五官极其端正，都围绕着画面中心，从而给画像一种先前只有在古希腊艺术中才有的稳重和永恒感。

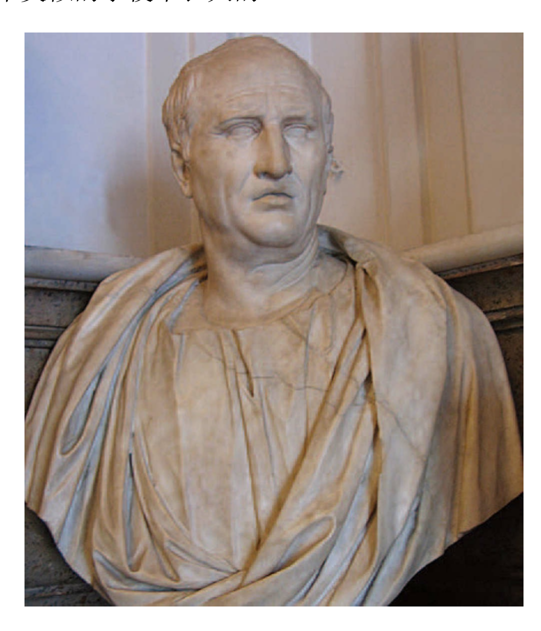
佛兰德斯派肖像画在欧洲艺术史上第一次表现男女人物形象，其中人的美、精神和肉体特质是表现的中心。

现在，绘画、雕塑和文学作品中的肖像在意大利如潮水般涌现，就像在古希腊罗马一样。它们使文艺复兴时期的人流芳千古，有时是经过理想化处理的，有时则真实地反映着他们的疵点。新型的人，虽说还幼稚且有时表现得粗鲁，却在历史中寻求一个特殊的地位，一个光荣而足以使后代赞慕不已的角色。

佛罗伦萨的书商和手稿出版商韦斯帕西亚诺·达·比斯蒂奇在他的《名人传记》中记叙了许多伟人、君子、将军、学者、教士和政治家，他的著作也和普鲁塔克的《名人传》一样，植根于古典的文学传统。文艺复兴时期的伟人形象激起读者的想象，引出历史学家的感叹，他们日常生活中的真实情况也许并不像记载的那样辉煌，凡·代·魏登的《贵妇像》中完美的椭圆形也可能不完全符合她脸上的骨骼，然而艺术家的作品确实是以事物的原型为蓝本的，她身上的某些东西激发了艺术家的想象力，使他去体会并创造完美的形

象，正如文艺复兴时期人们身上的某些方面——也许是对美德的追求，使一个人文主义的书商认为他们是“名人”。

由社会理想所造就的男女人物是由父母、师长们培育出来的，韦斯帕西亚诺笔下的名人们上的差不多都是同一所学校：Casa Gioiosa（“欢乐宫”）。这所学校由曼图亚的领主贡扎加家族（Gonzaga）在1423年创建，督导主任是著名的希腊文和拉丁文教师维托里诺·达·费尔特雷（Vittorino da Feltre），他曾在帕多瓦和威尼斯任过教。贡扎加家请他到曼图亚去，主要是要他教一大批本族子弟，但学校也向公众开放，甚至向交不起学费的人提供免费食宿。乌尔宾诺的蒙泰费尔特罗（Montefeltro）、弗拉拉的埃斯泰（Este）、米兰的斯福扎（Sforza）、里米尼的马拉泰斯塔（Malatesta）等等，换句话说，意大利各邦未来统治者中的多数，都是在“欢乐宫”或其他几个类似的学校中长大的。



40.西塞罗半身像，约公元前50年，罗马卡皮托利尼博物馆藏。



41. 根特的朱斯图斯作《费德里科·达·蒙泰费尔特罗和他的儿子》，约1477年，木板画，134×77厘米，乌尔宾诺公爵府藏。

学校仿古希腊建制，文化和体育课各占一半时间，这是一座男女混合的寄宿学校，它为意大利的文艺复兴培养出第二代的统治者，还有他们的妻子。一旦这些人掌权，人文主义就渗进整个意大利社会。他们还带来热爱理想、老成世故、精英主义这样一些品质，这些品质正是从对身心的严格训练中产生的。

从商人到领主：美第奇家的科西莫和洛伦佐

假如我们在佛罗伦萨追踪文艺复兴时期人的发展，看一个家族内从个体的人到理想的人、再到领主的发展，是很有意思的。美第奇家的科西莫是个高度个体化的人，他通过扩大买卖从一个小商人之子爬上佛罗伦萨的最高位，尽管他可以容忍其他人，却从不掩饰他的动机就是追求自己的目标。

“我情愿要我的声誉和名望而不是你，我应当为我自己谋利，而不是为你，我觉得只有这样才正当而公道。我和你因此像两条大狗，碰到一块儿时就彼此嗅一嗅，然后，因为大家都有牙，就各走各的路。所以你可以去干你的事，而我去做我的。”韦斯帕西亚诺·达·比斯蒂奇的《科西莫传》中的这些话，表明他如何以商人气的姿态去对待政敌。

从某种程度上说，集中精力照看自己家族的利益，同时让其他人照看他们自己的利益这种情况，很能解释佛罗伦萨在早期文艺复兴时多种风格并存的现象。而保护人不对艺术家的主题思想进行干涉也是原因之一。保护人只单纯出钱，对创作意图作最低限度的建议，艺术家则追随自己的灵感，在这种自由空气中伟大作品和伟大艺术家层出不穷；尤其是因为在当时，时代的哲学已产生了追求目标和向高标准看齐的道德责任感。

科西莫实际上要比他用言语造成的印象慷慨和正直得多，他的重视现世的观点反映在他的生活作风和由他及他的哲学所鼓励的艺术作品中。勃鲁奈勒斯契在建筑教堂时越来越以人为标准，几乎就像是要让他感到更舒适。由于人和神之间形成了较直接、较平等的关系，人就有理由感到自在和易于接近神。

勃鲁奈勒斯契为圣十字修道院造的僧众聚会场所帕齐礼拜堂就是这样一个例子，它清楚地表达了它自身所包容的空间。灰色石墙分成好几个带，这由墙上的平面装饰表现得很清楚，整体的几何图形意味着僧众在作决定时应简单明了并考虑实用性。





42—43.菲力波·勃鲁奈勒斯契所建帕齐礼拜堂，约1430年，佛罗伦萨圣十字教堂修道院。

帕齐礼拜堂的正面很出名，它轻盈纤巧地架在六根科林斯石柱上，是优雅、严谨和巧妙运用空间的典型，而且表现了早期文艺复兴时人们心身所向往的简单明澈和整齐划一感。艺术家把房屋表面分成许多方块，相互间存在着几何比例关系。中间拱门每边的三根柱子都形成一个方块，这个方块上面以及位于楣梁上的地方又分成许多方块。梁下层的方块嵌着板，上层的则空着，形成屋顶下的露台。下层方块自己又分成四块嵌板，每块嵌板的一边就是建筑上所谓的“黄金比率”，它是度量单位，可以把建筑物的任何部分刚好等分。最上面的圆顶仿佛漂浮在圆筒形的白泥灰墙基上，使建筑物自始至终显得优雅和严谨。

帕齐礼拜堂是勃鲁奈勒斯契早期风格的完美总结，和育婴堂一样，照在它表面的光线和门廊的阴影成鲜明对照，烘托出圆柱的细长外形。但不久后勃鲁奈勒斯契就要转向一种比较雄壮的风格了，在其中他的建筑的线形基调要让位给比较立体化的风格。他在1434年设计，1446年逝世前又在1444年修改过的圣灵教堂，就是他这种比较雄壮厚重的风格的极好范例。

随着这种变化，早期文艺复兴时佛罗伦萨的俭朴、理性的因素很快也改变了，在科西莫的幕后领导下，佛罗伦萨长期享受和平，这大大增加了城市的财富和豪强大族的私人财产。银行业务的成功及他们与教皇、王公间强有力的纽带把美第奇家的第二代从商人变为贵族领主。1464年科西莫死后，皮耶罗继承父业成为家族之首，法王查理七世对他推崇备至，让他在美第奇家族的纹章上加印法国王室的标志百合花。皮耶罗四处搜寻手稿古物，开办了有名的美第奇图书和收藏馆，它直到现在还坐落在后来米开朗基罗专为

它设计的楼房中。皮耶罗死于1469年，他的儿子洛伦佐（1449—1492年）接替他。

洛伦佐是美第奇家风度风格发生变化的真正代表，他在本诺佐·戈佐利的油画《三贤行》中，是一个二十岁的青年。他装束富丽，贵族派头十足，和家族中其他人一块骑着马，走在康斯坦丁堡大主教和拜占庭最后一位国王之间（他们曾于1439年到佛罗伦萨来参加基督教东、西方教会的会晤）。“华丽者”洛伦佐看起来比拜占庭国王还要有贵族气，他就这样进入欧洲政治和豪华宫廷的舞台。

15世纪最后几十年，佛罗伦萨出现一种新的贵族生活方式，盛典赛会接连不断，社会风尚日趋奢华。1469年，洛伦佐为庆祝订婚举行赛会，此时他刚因父亲早死而接过家族领导权，他把“一段枯月桂树干上的新生绿枝”作为他个人的标记，上面写着“Le temps revient”（从头开始）。这时，“华丽者”是否在考虑，要回到老的俭朴有序的商业社会中去呢？



44. 安德烈·德尔·维罗乔作《美第奇家的科西莫》，大理石，高36厘米，普鲁士文化财产基金会柏林国立博物馆藏。



45. 本诺佐·戈佐利作《三贤行》，约1469年，壁画，佛罗伦萨美第奇宫，有关美第奇家的洛伦佐的细部。

乌尔宾诺宫廷：取得平衡

早期文艺复兴想在艺术和生活中同样取得和谐与秩序，这种企图在亚平宁山脉中心的一个小公国乌尔宾诺得到了最充分的表现。费德里科·达·蒙泰费尔特罗这位乌尔宾诺的领主兼政治家、军事家曾在“欢乐宫”中读过书，他不仅具备文艺复兴时期领袖人物所必须有的修养和教化，也不仅具备鉴赏新的艺术成就的眼光和趣味，而且具有卓越的人之本性——一种人类的敏锐感觉。对这一点，他的传记作者韦斯帕西亚诺·达·比斯蒂奇曾再三加以赞赏。费德里科是个伟大的指挥官，他因宽宏大度和勇于作为而受意大利所有统治者的敬佩。他由教皇西克斯图斯四世封为公爵，英国的亨利七世授予他嘉德勋章。韦斯帕西亚诺说费德里科是文艺复兴时期勇敢、高尚和真正基督精神的理想化身，他笃诚信教，知时度事，有许多故事描写这位乌尔宾诺的领主如何与臣民友好往来，在街心、市场、官邸、书斋中与人民交往，他的官邸在任何时候都允许任何市民求见，在书斋中藏着他心爱的书籍。

正因为如此，他选出来建造文艺复兴时意大利最美的宫殿、他的乌尔宾诺公爵府的，是15世纪最沉着、自信和平衡的三位艺术家：皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡、弗朗切斯科·劳拉纳和弗朗切斯科·迪·乔尔乔·马蒂尼。

在皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡的绘画中，佛罗伦萨画派对现实和空间的处理，对故事情节的动态和急迫感的表现，都得到了妥善的解决。皮埃罗15世纪30年代曾在佛罗伦萨工作，40年代回故乡圣塞波尔克罗。1445年受命创作的《慈悲圣母》使我们感到勃鲁奈勒斯契的透视法、马萨乔的立体感和多那太罗的现实主义都在此结下硕果。在皮埃罗毫不做作的现实主义艺术中，这些因素都糅合到一块了。圣母的斗篷与金色的圆形弧架相呼应，像一座圆屋顶似的张开，把她的信仰者包容在内。圣母真实而有时代感，她美丽而不妩媚，以她完美的对称、永恒的面容和姿态庇护着她的信仰者。圣塞波尔克罗镇的居民在她的遮庇下一定感到安全无虑；就像佛罗伦萨大教堂的圆顶一样，她仿佛也能包容全体人民。皮埃罗·弗朗切斯卡艺术的新的现实性是无疑的，它无需证明，它实实在在地存在着。





46—47. 乌尔宾诺公爵府，庭院和书房。




48—49.皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡作《巴蒂斯塔·斯福扎》和《费德里科·达·蒙泰费尔特罗》，约1472年，木板双联画，47×33厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏。



50.皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡作《慈悲圣母》，约1462年，木板画，273×325厘米，祭坛画细部，圣塞波尔克罗市政厅藏。



51.乌尔宾诺公爵府大厅。

费德里科·达·蒙泰费尔特罗对法律和秩序的热爱传给了他的臣民，最终又在公爵府的建筑形象中表现出来。公爵府一边筑在亚平宁山的陡峭山壁上，可以看见山谷中绿色草地和弯曲河流的迷人景象，但同时也容易为敌军接近，因此这一面需要严加防守。建筑师设计了一个易守难攻的低棱堡，向山谷方面傲然插进。棱堡上修建一排漂亮的有拱阳台，使其粗糙的轮廓平滑地融进宫廷正面，熹微的晨光和亚平宁山的青色山影，透过阳台辉映着公爵的住所。在面对城市的那一面，平坦的墙壁和方形的拐角，石墙上掏出的窗孔和几何形的凹龛都把宫墙和附近房屋连成一片，形成私人小广场，或者不如说是小庭院，这为本地的欢庆典礼和户外活动提供了理想的场所，宫廷和市民都可以加以利用。室内、雕花刻镂的门道和圆形的拱门连接着穹窿般的过道，把人们引向著名的宫廷内院，那出自劳拉纳之手的炉火纯青的文艺复兴建筑杰作。庭院四周，四层楼的住宅由一连串的厅、室和楼道组成，全都依古典格式设计。这些厅室比例协调，一间和另一间直接相通，不用阴暗的通道或危险的走廊相连接，在其中人们可以心平气和、朗爽磊落地从光明走向光明。



52.弗朗切斯科·劳拉纳作《巴蒂斯塔·斯福扎》，约1474年，大理石，高50厘米，佛罗伦萨巴杰罗博物馆。

在这明亮的宫廷里，活动着因卡斯蒂利奥内的《廷臣》一书而扬名四海的文艺复兴时期的廷臣们。廷臣应该教养有素、风度翩翩、性情随和，还应该有雄才大略、知书识礼、熟知历史和哲学，懂得音乐、绘画、建筑和雕塑，对一切珍品尤物如书籍、珠宝、钱币、古董等样样在行。他对这些兴趣应视之淡漠，既不故意卖弄又不嗜之如命。

这时期有许多作品都和蒙泰费尔特罗有某种关联，都带有一种所谓的“乌尔宾诺特色”。这种风格在明快的稳重间带有一种略含粉饰味的现实主义，尽管从不发展到歪曲事实的地步。比如皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡所作的费德里科公爵暨妻巴蒂斯塔·斯福扎的双联半身像，就把这对公爵夫妇的形象真实地（即便不是优美地）表达出来。在画屏的背面，描写了他们凯旋的战车在熟悉的沟谷山岗上飞驰，既称颂战争艺术又赞扬这两位乘车人所体现的家庭生活。从呈现在清澈明亮的乡村背景上的明朗画面、坚定线条和清晰的人物形象上，可以明显看出作品的伟大。

这时，在人和艺术共同努力下，文艺复兴社会正在思想观念和风格时尚方面向古典的人性理想方向发展，我们可以从文艺复兴留给后代的生活和艺术榜样中看出其成就究竟有多大——杰出的艺术同时也是真实的，它反映着人们生活的现实。

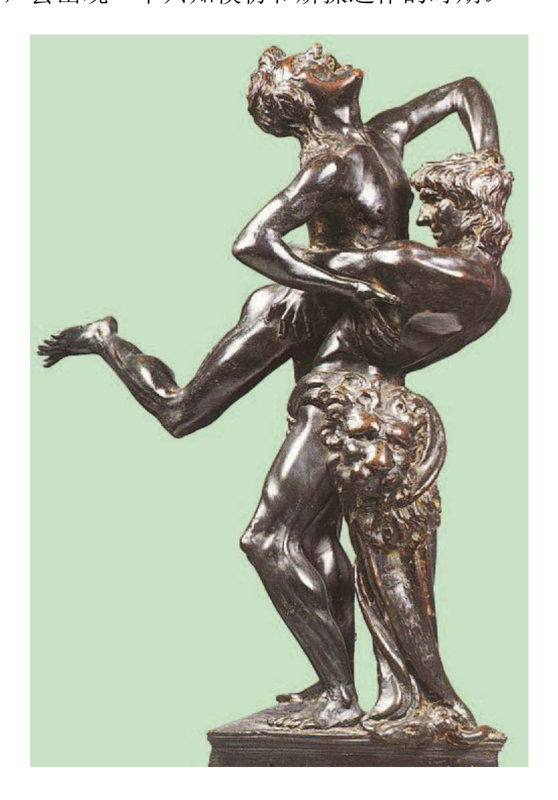
5 世纪结束时的不安与尝试

文艺复兴的开端以一些新发现为标志，但它们只是少数艺术家的成果。到15世纪中期，更多的人加入运动，使运动更为丰富，文艺复兴的影响也扩大到整个意大利中部。这时可以看出有两个主要的发展方向，一个遵循比较富于创造性、试验性的佛罗伦萨路线，其开创者是勃鲁奈勒斯契、马萨乔和多那太罗；另一个则追随皮埃罗·德拉·弗朗切斯科，从中发展出翁布里亚画派，发展出培鲁基诺的稳重的艺术和拉斐尔的完美的艺术。

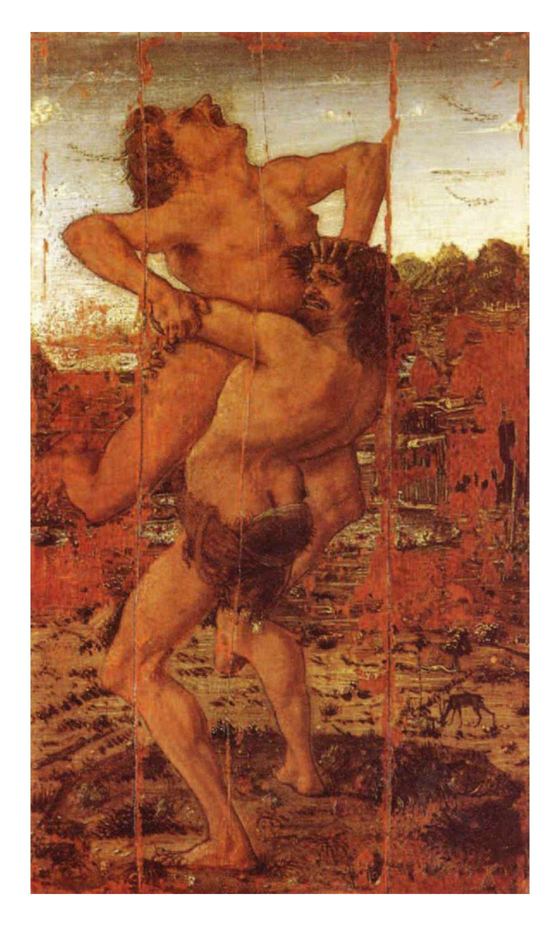
但至少在理论上，所有艺术家都宣称他们属于那种征服自然法则的艺术，宣称他们是从古典艺术中汲取灵感的，这种艺术在过去一切艺术中是他们承认的唯一以赞美人和自然为根本而和他们自己相接近的艺术。

所有艺术家都追求新风格，它们当中有透视画法的大师乌切洛（Uccello）和弗拉·安吉利科这位多明我会的托钵僧，他在圣马可修道院留下一幅幅取自福音的壁画，具有勃鲁奈勒斯契式的明快建筑背景，和最纯粹最狂热的宗教热情；有菲力波·利比（Filippo Lippi）这位专画迷人的圣母圣婴、几乎是精力过于旺盛从而有一种不可抑制的生活乐趣的画家，以及卢卡·德拉·罗比亚、德西德里奥·达·塞蒂尼亚诺和罗赛里诺兄弟，这些继承着吉贝尔蒂和多那太罗的伟大成就的雕塑家。

但在15世纪50和60年代时，一切创新和试验仿佛都停滞不前。利比的圣母画背景中绚丽多彩的阿诺河风景透视，到戈佐利和巴多维内蒂（Baldovinetti）手中，就成了矫揉造作的模仿，安吉利科和卢卡·德拉·罗比亚的圣母和天使被仿制成没有感情、没有深度也没有怜悯的毫无生气的作品。罗比亚家的第二代人试图仿效卢卡那出名的彩釉烧陶宗教作品，但只造出畅销易卖的商品而不是举世无双的艺术品。看来事情总是这样：在一段杰出的时期之后，会出现一个只知模仿和矫揉造作的时期。



53.安东尼奥·波拉约洛作《海格立斯和安泰》，约1475年，木板画，16×9.5厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏。



54. 安东尼奥·波拉约洛作《海格立斯和安泰》，约1475年，青铜，高46厘米，佛罗伦萨巴杰罗博物馆藏。

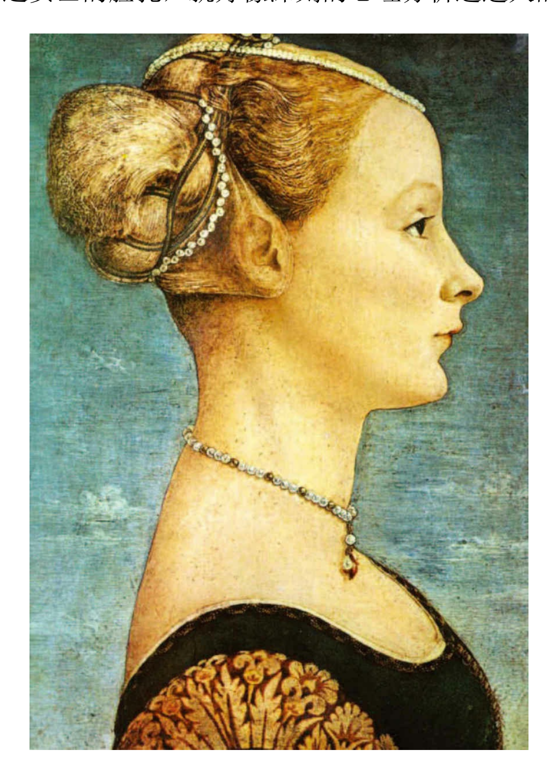
到15世纪最后几十年，佛罗伦萨才又出现一个创新的浪潮。也许，在“华丽者”洛伦佐为佛罗伦萨文化开创一个更贵族化却又更成熟的阶段时，这就是一种回响吧！

三个伟大金匠的艺术：波拉约洛

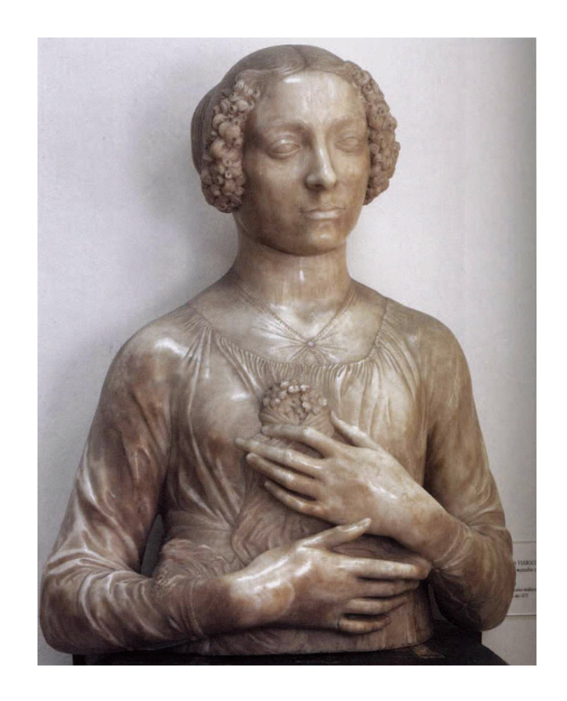
在那些寻求新方向的人中，最早也是最活跃的要算波拉约洛，一个金匠家庭出身的人，也许还当过多那太罗和安德烈·德尔·卡斯泰格诺（Andrea del Castagno）的学生。他最初以金匠为业，后转向雕塑、绘画和镌刻。一个人有这么多技艺在文艺复兴时与其说是伟大艺术家的共同特征，不如说是出自试验的需要。波拉约洛大概是想试一下各种技艺，并把他在绘画中发现的幻觉效果运用到金属作品上来。

这表现在他的《海格立斯和安泰》中，1475年前后他用雕塑和绘画两种形式创作这同一题材。作品中有轻快而始终移动的线条，有准确却不断变换方位的体形，作者通过这些来探索和表现两种相反的力——攻击和反抗。风景线条不是向正好处于两人中间的画面中轴后部聚合，而好像要突出到边框外面去。两幅作品都记载着艺术家孜孜以求探求新路的精神，而青铜塑像上的光线在闪烁的四脚上摇曳跳跃，仿佛是一次爆炸后传向四方的回声。

这种犀利的探索性线条到15世纪末将会左右佛罗伦萨的艺术，我们在波拉约洛的后期杰作《无名女士像》那里又见到了它。这里，画家的探索从空间运动的张力转向人体构造本身，画中这位不知名的妇女虽说是用古典式侧面头像表现的，却显得极为机灵，似乎对画家在场作出反应。波拉约洛表现了由她微微隆起的背脊和向相反方向微微变曲的颈脖所组成的向上线条，抓住她敏感迅速的反应。线条然后顺着她任性而多曲的脸孔向里，从向后缩的下嘴唇到坚毅的下巴，下巴的棱角然后又和兜住耳朵、框紧头饰的三角薄幔相呼应。波拉约洛的画笔划过女士的脸孔，就好像深刻的心理分析透进人的心灵一样。



55. 安东尼奥·波拉约洛作《无名女士像》，木板画，46×33厘米，米兰波尔迪·佩佐利博物馆藏。



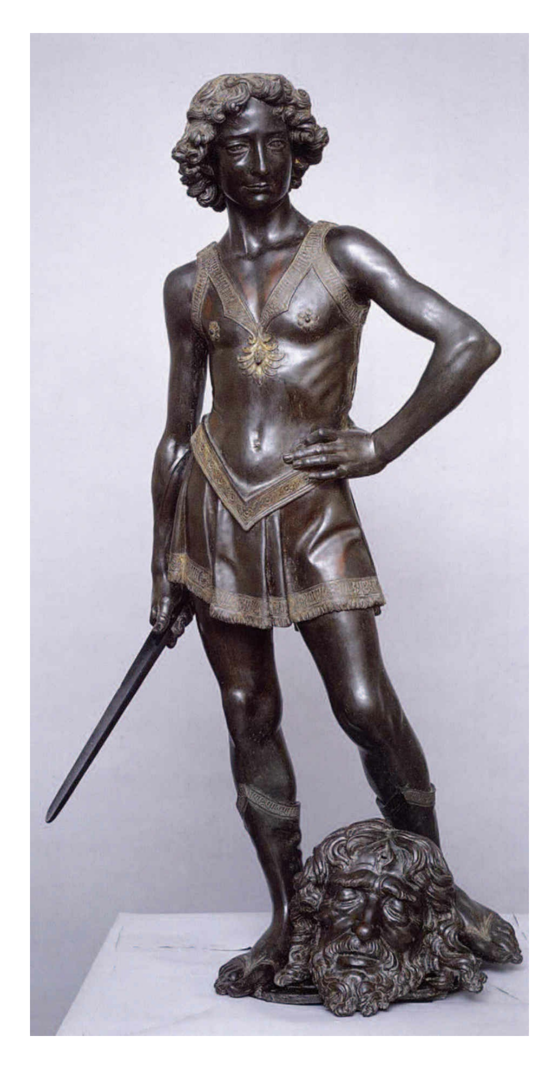
56.安德烈·德尔·维罗乔作《持花女士》，1480年，大理石，高60厘米，佛罗伦萨巴杰罗博物馆藏。

现在文艺复兴进入了一个新的成熟阶段，因为人们用新方法来发掘人类更有生气的方面，试图用越来越巧妙的手法表现那一瞬间。人们已熟知物质的一切，现在他们向精神世界进发了。他们在寻找一种新方法，用神态和动作的细微变化来体现精神世界。

变幻的光线和方向在追捕敏感的脸上刚掠过的细微变化，最细密的织物也难以掩盖一个女人脖子上跳动的血管，或胸脯下搏动的心脏。对“洞察幽微的艺术家”来说，这些都是新的艺术表现形式。

维罗乔

安德烈·德尔·维罗乔在1480年左右创作的《持花女士》是一尊极其敏感的大理石半身像，从中可以清楚地看出维罗乔是属于哪一个时代的人。塑像仍以古典姿态出现，这次是正面的，光线闪现在她造型精美的头部、优美敏感的双手和厚薄不匀的衣着上，使她显得栩栩如生。她的脸上浴满光辉，和厚厚盘在头上的晦暗卷发形成鲜明对比，又和胸部的光线及贴在领口的花束暗影遥相呼应。假如把这尊塑像和劳拉纳的巴蒂斯塔·斯福扎塑像相比，或与皮埃罗·德拉·弗朗切斯科画的同一个人的像相比，就可看到我们已进入一个新的时代。



57. 安德烈·德尔·维罗乔作《大卫》，约1476年，青铜，高126厘米，佛罗伦萨巴杰罗博物馆藏。

和波拉约洛一样，维罗乔也从做金匠开始，但他的艺术禀赋很快就使他超出金匠手艺的狭小天地。在他为美第奇家族制作的一尊早期青铜作品科西莫之子乔凡尼和皮耶罗的棺墓雕刻上，就可以看到这位后来影响到达·芬奇、洛伦佐·迪·克雷迪（Lorenzo di Credi）、培鲁基诺和波提切利的先师巨匠，已经开始显示出他自己创作手法的独创性。

要欣赏这件作品，我们首先要看一看德西德里奥·达·塞蒂尼亚诺建造的佛罗伦萨大法官卡尔洛·马尔苏皮尼之墓，这是人文主义墓棺的一个极好范例。墓有一个浑圆的拱顶，这是它的建筑框架，把古典石棺和

出自大家手笔的人像雕刻都收容在内。维罗乔的设计则更有灵性，内凹的拱门形成了一个石头的框子，恰如文艺复兴时期宫殿的大门一样。长长的花叶方格图案依然可见，四角有爬山藤，象征着死者肉体回到土中，灵魂则伸向天空。墓中心冒出茂密的莨苕叶，从两支象征丰盛的羊角涌出水果鲜花，从而更加点明了主题。网状垂帘直达拱顶，维罗乔由此把早期陵墓的古典象征主义发展到完美境地，它好像陪伴灵魂尽力向上，送它到初始的造物主那里去。

石墓强烈的雕刻装饰把光影变幻表现得淋漓尽致，它完全不应该幽闭在暗室里，它应当放到阳光和空气中去。“华丽者”洛伦佐宫廷里喜爱象征主义，在这个墓上得到了最精致的表现。

然而只是在维罗乔的《大卫》中，洛伦佐宫廷的优雅格调连同其精雕细琢的作风才最深刻地表现出来。大卫伶俐瘦削，面容机敏，四肢刚好包在合身的甲胄中，看起来更像是美第奇宫廷中的书童而不是以色列人那位谦恭的小英雄。他的重量以古典方式压在一条腿上，使身体处于紧张状态。他的手和脚朝不同方向转动，剑离开身体，肩膀和脖子各向左右旋转，颈骨因突然的扭动而拉紧，所有这些都是可以预知的。在年轻的身体光滑的表面，光线忽起忽落，忽止忽始，处处都显示旺盛的精力。如果说《持花女士》中金色光线照耀下的头发在脸上布下缕缕暗影，那么在这儿，光线就无情地落在哥利亚的脸上，照着他疼痛中最后一副苦相。



58. 德西德里奥・达・塞蒂尼亚诺建造的卡尔洛・马尔苏皮尼墓，1454年，大理石，佛罗伦萨圣十字教堂。



59. 安德烈·德尔·维罗乔建造的美第奇家的皮耶罗和乔凡尼墓，1469—1472年，佛罗伦萨圣洛伦佐教堂。

有人说青年莱奥纳多·达·芬奇就是这个作品的原型，如果真是这样，那我们看到了这位神童多么美的造型啊，他正准备向生活挑战呢！

波提切利

我们要说的第三位艺术家是桑德罗·菲利佩皮（Sandro Filipepi），又叫波提切利。他的人物造型也有精美的轮廓，但从一开始他就让人物与画面的其他部分相呼应，使之更为生动。

在他的早期作品《犹滴》中，波提切利描写的是故事的外形，但揭示的是女英雄的内心世界。画中两个妇女急匆匆地下山，女仆几乎是小跑着跟踪主人的急步，疾风把她们的衣服向后吹，也把画面上的半棵树和橄榄枝吹得弯曲，橄榄枝象征犹滴在杀了荷罗孚尼之后给人民带来的和平。她仍处在刚完成这项残忍业绩后的麻木震颤中，但已开始体会到事情在执行时是多么痛苦。她温柔的脸孔因青春和健壮而结实敦厚，现在却显现出突然的成熟。她的两眼悲怆而多皱，好像在说微笑已永远从她心中离去。女仆的心肠却比较硬，脸也更坚毅，她找着那宝贵的战利品，但可能正在为她的女主人担忧。山下平原上，以色列人冲出城门向敌军发动突袭，他们知道敌人这时已群龙无首。

这幅小型画和他的姊妹作《发现荷罗孚尼之死》是这个以前的银匠用精致细巧的技艺创作的，画中衣装头饰富丽多彩，表现得极其协调平衡。细节上彼此配合，共同显示事件引起的冲击，从而构成和谐的画面，犹如许多音符在和鸣。比如说，犹滴前额的椭圆形线条在项链和衣领处又出现；女仆在风中飘动的头巾和围脖，又和荷罗孚尼头上飘下来的包巾相呼应。波提切利组织画面的高超技巧在他很年轻的时候就表现出来了，后来也一直是他的艺术的主要特征之一。



60.桑德罗·波提切利作《犹滴和荷罗孚尼之头》，约1470年，木板画，31×24厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏。



61.桑德罗·波提切利作《春》，约1478年，木板画，203×314厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏。

在他的后期作品如《春》、《米涅瓦和半人半马怪》以及《维纳斯的诞生》中，波提切利表现了某种在当时颇为流行的半宗教、半幻想的希腊神话世界。在“华丽者”洛伦佐的宫廷里，文化、教养和含蓄的风度是和学者的道德哲学思考交织在一起的，受到洛伦佐亲自关顾。所有这些都在波提切利的绘画中体现出来。

波提切利自己就是美第奇圈子里的人，15世纪70年代洛伦佐把他介绍给波里蒂安，这是一位人文主义者，也是诗人，在美第奇家举行节庆赛会的时候到场应酬，吟诗作赋，临场助兴。洛伦佐时期那种苦乐相糅的奇妙气息，正是在这两位艺术家的作品中，在波里蒂安优美动人的诗韵和波提切利鲜艳明丽的色彩中才得到充分体现的，而尤以波提切利的最伟大作品《春》表现得最为突出。

在维纳斯的花园里，春是永恒的，天空无一丝云彩，橘树环绕着美丽的女神。维纳斯满面春风，容光焕发，头四周有山桃树枝绿荫缭绕，她正在督导春的进程。右面，西风神仄费洛斯，那个在阳春三月送来最初的和风温暖大地的风神，走上来缠住花神克罗里斯，克罗里斯未及装扮，像冬天的大地般赤裸着身体，惊叫着想逃却逃不开，她张开的嘴中只能冒出花朵。接着，春天把她变成浓妆盛裹的花神佛罗拉，她再现为一个凯旋而华丽的形象。女神维纳斯又把我们的注意力拉向她的儿子丘比特，他正弯弓搭箭，准备向美惠三女神中一位瞄准射击。美惠女神是维纳斯的伴从，她们载歌载舞，但为时不长，丘比特的箭将穿透她们的心。维纳斯领地上的武装守护神，信使之神墨丘利，正挡住一些笨拙的云朵，它们可能飘过来骚扰春的宁静。

美惠三女神可能为构思提供线索，最近在“华丽者”洛伦佐的堂弟皮耶尔弗朗切斯科的住宅中发现一张清单，说这幅画原先是为小主人的卧室作的，房间在1478年5月为安排他的婚事时重新改装过。从风格上看，波提切利的作品正出于相同年代，因此很可能就是为此而受命创作的。



62.《美惠三女神》，庞贝城壁画，那不勒斯国家美术馆藏。

如果真是这样，那么女神们裹在透明薄纱中的撩人肉体——丘比特的箭所瞄准的童贞处女们——就是一幅结婚画所能有的最合适主题了。爱情女神维纳斯主持幸福的结合，保证相爱的人们有永久的青春。

这种诗情画意当然配得上波里蒂安的笔或波提切利的画，但主意是谁出的？会不会是“华丽者”洛伦佐自己的主张？他曾为堂弟定下这门亲事，他自己的诗中也有许多句子提到春，比如“佛罗拉披满鲜花，人间便充满生机”等等。但不管在波提切利的主题背后有什么掌故或学问，这幅画却超出一切提示，直接成为其艺术的一个最伟大范例。然而，它也宣告了一个世纪的结束。

波提切利的春之大军即使有佛罗拉令人销魂的凯旋形象，仍不能凯旋地前进。它静止地站在那儿，即使在它们进行中也是这样。它到底是在前进还是站着不动？也许是想拉住春天、青春和幸福，不让它们走向不可避免的没落吧！“青春无限好，唯其难长久。劝君今宵乐，明朝知何有？”这就是“华丽者”洛伦佐最脍炙人口的一首诗，也许，他已预感到事情的结局了。

在进入新世纪之前，波提切利这位美第奇圈子里的成熟艺术家，看来已反映出渗透于佛罗伦萨社会中的不满情绪，看一看画家从此以后的作品，就可知波拉约洛和维罗乔气质中的关键因素仿佛正在失去，例如那些勾画美惠女神舞蹈韵律的线条就一再重复，它们一遍又一遍回到自身的出发点，仿佛完全找不到出路似的。

也许，佛罗伦萨文艺复兴的青春也就到此为止了，它到达青春的最高点，却不肯向唯一的出路前进：它的成熟。从这时起，佛罗伦萨最伟大的艺术家就不得不到其他地方去寻求成熟之路了。

即使对美第奇家族来说，其箴言“从头开始”（Le temps revient）所表达的希望也显得越来越渺茫了。在科西莫领导下佛罗伦萨所看到的上升的希望和明确的目标，那些所向披靡的成就和政治上的胜利，现在都一去不复返了。

在科西莫的儿子皮耶罗掌管下，一连串破产动摇了家族的根基。15世纪70年代他们失去教皇的垂青，同时丢掉在罗马近郊采矿的权利和在市内开办银行的权利。帕齐家族参与了1478年谋刺洛伦佐兄弟季乌利亚诺（Giuliano）的事件，这就从洛伦佐和佛罗伦萨那里夺走了安静宁谧的感觉，也夺走了标志着早期文艺复兴的生活和艺术的理知确定感。

仅十二年之后，弗拉·萨伏那罗拉就在鲜花圣母玛利亚教堂的圣坛上发表震动人心的讲话，斥责佛罗伦萨的文艺复兴所拥护的一切。这个僧侣以纯朴和热爱上帝来反对美，反对文化，反对热爱自然。文艺复兴的艺术作品和手稿被烧了，执行其命令最积极的人，就是那些在1492年洛伦佐死后放逐美第奇、掠夺其公

馆、毁坏其艺术收藏品的人。洛伦佐的无能而又刚愎自用的儿子皮耶罗应该为此承担部分责任，然而在美第奇家族统治五十年之后，也许根本的原因是佛罗伦萨人要求更多地参政。这是个争取自身权利和寻求新的自由的要求，它预示着将在16世纪初期席卷全欧的相同潮流。

6 北意大利的文艺复兴

1467年，画家弗朗切斯科·斯夸奇奥内（Francesco Squarcione）和帕多瓦一个富家学生的父亲签订合同，上面说师傅将教授如何“用我的方法画好地面，在地面的不同点上安放人物，及其他物体如椅子、凳子、房屋等；将教授如何在该地面上画这些东西，教授用近大远小的方法画人头……教授画裸体人形的方法，既从正面画也从背面画……”

帕多瓦在这个时期也像佛罗伦萨一样对空间效果、人体解剖和近大远小的画法感兴趣，这一点极为有趣。这就是说，艺术家在临摹现实时试图找一种方法能弄假成真地抓住观众，让他们相信图画比自然本身更真实。

安德烈·曼坦那

安德烈·曼坦那是斯夸奇奥内的高足，他在发展老师的空间技巧方面肯定起过积极作用。他从1441年起拜斯夸奇奥内为师，最后被他收为养子。师徒二人都向多那太罗学到不少东西，多那太罗从1446到1456年一直在帕多瓦。在为圣安东尼神龛所作的青铜浮雕和测量准确、比例精细的骑马塑像《加塔梅拉塔》中，多那太罗向他们展示了如何把古典的比例关系和透视的新发明结合在一起。像多那太罗这样一位艺术家，对古代文化得心应手并大胆闯自己的新路，他对曼坦那的影响一定是很大的。曼坦那自己对古代文化也很感兴趣，尤其在考古和文学方面很下功夫，学起来如饥似渴。



63.安德烈·曼坦那作《圣母之死》，1461年，木板画，54×42厘米，马德里普拉多博物馆藏。

《圣母之死》这幅画说明他对现实的把握已相当直截了当。像马萨乔的《三位一体》（图1）一样，观众通过大理石的方格地板进入画面空间，从而可以想象自己就站在使徒们身边。宽阔的大厅把我们和画上的主要情节隔开来，我们可以走进去，站在离圣母躺着的长凳不远的地方，不会有人看见我们，因此也就不大有可能会打扰悲伤的使徒们，我们可以站在后排，分享那弥漫的忧伤；这里也有供我们忧伤的空间。

长凳边缘和圣母身上照着冷光，这就突出了死的严峻。但精心设计的横竖线条给画面一种古典的平衡感，使绘画显得庄严稳重，把我们从死亡的冥想中解脱出来，去赞美背后的湖泊。我们在画面前部的严酷现实里仿佛可以摸到使徒的手和脚，看到他们的愁眉苦脸和晒黑的皮肤，感觉到坚硬的地面和墙上半露的支柱，但当画面移向背景中气流飘忽的风景时，我们可以看出文艺复兴的意大利风格和北欧风格如何最终合为一体。那粼粼的湖水，沐浴在阳光中的房屋和桥梁，淡淡的一抹蓝天等等，都运用了北方的空间透视法，而又出色地配合着前景中的佛罗伦萨一点透视法。曼坦那是最早从两种艺术传统中受益的人之一，这大概是因为在帕多瓦，他既能看到多那太罗的佛罗伦萨艺术，以及乔托的艺术——他在帕多瓦的竞技场礼拜堂的壁画也许是他最伟大的艺术作品——也见过由威尼斯和其他北意大利收藏家搜集起来的佛兰德斯艺术家的大量作品。

乔凡尼·贝里尼和威尼斯的文艺复兴

人们常说佛罗伦萨和威尼斯艺术间的巨大差别在于："线描"和"色彩"。这就是说，佛罗伦萨绘画的基础是打底浅素描；画家不断地描，直到完美无缺，然后才给它上色。而威尼斯人，按一般的说法，则直接在木板或画布上着色，至多只有一个极为粗糙的底稿。但这种说法只在1500年以后才正确，在那之前线描对于威尼斯画家和对于佛罗伦萨人一样重要，贝里尼一家就充分说明了这种情况。画家雅可波·贝里尼（Jacopo Bellini）写了一本关于素描的书，他的儿子乔凡尼和贞提尔在学画时就使用它，他们的姻兄弟安德烈·曼坦那也是如此，雅可波死时这书传给长子贞提尔，贞提尔死时又传给弟弟乔凡尼。

从乔凡尼·贝里尼画的死去的基督素描中，可看出他父亲对他的影响有多大，但同时他也显示出对光的高度敏感。在这儿，光是一道颤动的水流，它迅速掠过物体，被一些东西挡住，又使另一些东西蒙上阴影。不同强度的光衬托出玛利亚搂着基督脖子的臂膀，也衬托出天使的头，和他透亮的头发及明亮的背。基督的右肩、右臂和受伤的胸脯在这黑与白的色阶上发出最强的光。

有一幅画据说是以这个素描为基础的，稍看一眼就可知道，当乔凡尼·贝里尼把粉红色的肉体画出上百种差别时，他对光的运用已达到何种程度，那许多不同层次的灰色和绿色、黄色和褐色，仿佛是在表现对基督之死的不同反响。



64. 乔凡尼・贝里尼作《哀悼基督》，约1460年，钢笔画，13×18厘米，巴黎卢浮宫藏。



65. 乔凡尼・贝里尼作《死去的基督和圣母、圣约翰》，约1460年，木板画，86×107厘米，米兰布雷拉博物馆藏。



66. 乔凡尼·贝里尼作《园中等死》，木板画，81×127厘米，伦敦国家美术馆藏。



67. 安德烈·曼坦那作《园中等死》，木板画，53×80厘米，伦敦国家美术馆藏。

乔凡尼·贝里尼这位最经久不衰的威尼斯大师之一，是从哪里得到灵感，把色彩分出这么多层次来的呢？威尼斯画派的早期作品也是很鲜亮的，它们色彩对比强烈，但区划也明显，没有层次感，表现得对自然界中色彩的微妙配合完全缺乏了解。

人们说贝里尼大概知道一些佛兰德斯画家，如凡·爱克和凡·代尔·魏登的作品，这些作品当时已经在威尼斯和弗拉拉大量收藏了。但他那如彩虹般掺和的丰富色调却与佛兰德斯人比较固定平淡的画法不同，答案要到其他地方去找。贝里尼一定对自然观察得细致入微，从中自学到许多东西。我们如果对两幅同样场面的画作一些比较，就很容易看出这一点。这两幅《园中等死》一幅是乔凡尼·贝里尼作的，另一幅出自其姻兄弟安德烈·曼坦那之手。

曼坦那的画把一系列事件戏剧性地组合在一起，用风景把它们串起来。坚硬的岩石和刻进岩石的弯曲粗线条围住主要人物，与主要人物的轮廓相呼应。使徒们近大远小表现得很明显，好像把他们带到我们的空间。基督跪在坚石上，好像要往后进入到和他的身形相像的、清晰可辨的白云石山峰中去；往后，犹大领着禁卫军走来，占据了中景的整个画面，那里有两条多石的山路弯弯曲曲地汇聚到一起，犹大身上飘动的披风是山上另一道曲线的开端。

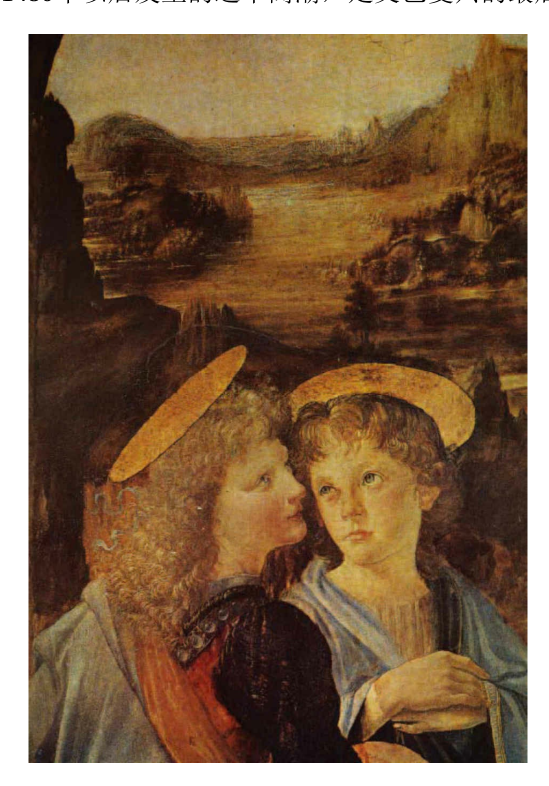
贝里尼在他的《园中等死》中深受曼坦那那锐利风格的影响，但他自己对自然的看法也开始显现了。他忍不住要拉平山坡，拓宽曲线，放慢步调。中景的一组水平线使画面稳重，而睡着的人则愈加不显重要了。画前部熟睡的使徒仿佛被化入风景，几乎和地面融为一体，而只有耶稣一个人的身影倚天而起，面对苍天默然祈祷。清晨的朝晖冉冉升起，预示新的一天已经开始。正是这种人和自然交融而又处在光线环抱之中，使贝里尼的画产生一种独特的宗教气氛。

乔凡尼·贝里尼是文艺复兴大师中最全面的人之一，他对文艺复兴的创作新技巧身体力行，知之甚精。在这一点上安托内罗·达·美西纳到威尼斯来对他很有帮助，美西纳是西西里的大油画家，也是透视法和构图的大师。但贝里尼对威尼斯的文艺复兴，事实上也是对整个晚期文艺复兴的独特贡献，在于他对色彩变换的高度敏感，他能够对光和空气中的色彩作出令人吃惊的反应。假如我们把色调变化看作是颜色对光的反应，那我们就可以看出贝里尼绘画的秘密在于对色调的高度敏感，它仿佛是音乐中的持续和弦，渗透在他所有最伟大的作品中。

莱奥纳多·达·芬奇：新的艺术表现方法

15世纪佛罗伦萨的艺术家一直想把希腊人的至臻完美和罗马人的宏伟壮观结合起来，在这样结合之后又加上现实主义的表现手法，于是产生一种“新艺术”，它不是模仿但同等伟大。前面说过他们也把自己的理想看作是希腊的理想，佛罗伦萨应该为自由、自治和自尊而战。人应该争取人类的完美境界，这种理想应该和文艺复兴时期理想的艺术和建筑形式相匹配，而且通过它们得到体现。早期文艺复兴的艺术家沿着畅通无阻的道路前进，这条路在明朗的晴空下熠熠发光。因此，勃鲁奈勒斯契的几何图形无丝毫踌躇，它们就像一道道数学方程式；安吉利科和马萨乔的绘画无一点阴影，多那太罗的塑雕则呈现出清晰的外形。但1480年以后这种理想不再适用了，达·芬奇的地平线上升起乌云，他的画于是需要黑暗和阴影，以拯救所剩不多的光明时刻。他的许多画底色暗淡，从中浮现出年轻人鲜嫩的腮帮、光亮鬈曲的头发和一道灿烂的阳光，使人感到格外清新。为取得更多的生活经验，也许还出自对佛罗伦萨的艺术及其政治和社会现实的不满，他在1481年请“华丽者”洛伦佐写信引荐给卢多维科·伊尔·莫罗（Ludovico il Moro），那位米兰的统治者。

1482年达·芬奇来到米兰，很快就因其高超技巧使整个宫廷为之倾倒，这不仅因为他是个画家，而且因为他是乐师、工程师、舞蹈设计家、建筑师、市政规划家和一切技术问题的顾问。他和帕维亚大学建立了密切联系，在那儿度过许多时日，查询科学、哲学书籍，很快从亚里士多德的经验哲学中找到许多问题的答案。炼金术和抽象的数学符号一样使他感兴趣，尽管对所有这些方面都作考察已超出这本文艺复兴艺术简介的范围，达·芬奇对自然和科学的爱好却可以帮助我们更好地理解他的艺术作品；同时，这也是盛期文艺复兴一个突出的新景象，在1480年以后发生的这个高潮，是文艺复兴的最后阶段。



68.莱奥纳多·达·芬奇作《天使》，出自安德烈·德尔·维罗乔作《基督之洗》，1470—1472年，佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏。

7 盛期文艺复兴

“最充分的临摹，最深湛的艺术”

“除设计大胆和伟大外，达·芬奇还加上对自然界一切细节的精妙摹仿，恰如是真的一般……他对自然的临摹最充分，他的艺术技巧最精湛。”瓦萨里这样描述达·芬奇的技艺时，他几乎在无意间抓住了15世纪向16世纪过渡时的艺术变化。达·芬奇是从自然着手的，这是文艺复兴时期的艺术准则，但自然现在是用科学的方法来观察了，艺术从中脱颖而出，随时准备让古典传统的法则服从现实的需要。看看达·芬奇的绘画实践（这些实践常在画家自己的笔记中有所记载），我们就可以对这种独具匠心的新艺术手法有所了解。

很少有哪个艺术家像达·芬奇那样画过这么多的草稿，而真正成画的又很少。他的画现在留下来的不超过十五幅，再加上一幅壁画，而他对风景和自然现象所作的素描，却实在是数不胜数。我们把这些素描叫作“实地写生”，以区别于“风景画”，他留下的风景画着实是微乎其微。达·芬奇的主要目标仿佛是录取各地风光，他根据经验的感受把各地的情况和其他自然现象录制下来，有时带着一道瞬息即逝的光，有时则深隐在暗影之中。每一件东西都保持着它触动感官那一刻的样子，但达·芬奇的绘画和素描还有另一个因素：神秘和幻想。这些是从哪里来的呢？达·芬奇的一些信件片断可以让人窥见他的某些经历，他不只在一封信中写到他去南意大利旅行，亲眼所见许多景致，其中包括凶险的埃特纳火山，和咆哮在锡拉（Scylla）与卡里布底斯（Charybdis）之间的惊涛骇浪。他在一封信中曾描写他如何“抑制不住迫切的愿望，要去看看自然造就的千变万化的神奇形象。我在幽暗的山石中走了好久，最后来到一个大山洞前，我在那儿站了一会，惊讶它怎么会是这么个样子。我弯下腰，把疲倦的手撑在洞口，扬起眉。我一会这样弯腰，一会又那样弯腰，想试试能不能看见里面有什么东西，但里面实在太黑了，什么也看不见。我在那儿稍事逗留后，产生两种相反的感情——怕和想：怕那吓人的阴暗山洞，想要看里边到底有什么惊人的东西”。



69.莱奥纳多·达·芬奇作《岩间圣母》，约1491—1493年，木板画，189.5×120厘米，巴黎卢浮宫藏。



70.莱奥纳多·达·芬奇作《山岩和水鸟》，钢笔画，15世纪70年代末，温莎王室图书馆藏。

我们不清楚达·芬奇的信是真还是假，他用日记体写信，也不知道其中是否有哪一封会真寄到它的目的地，很可能达·芬奇确在南意大利旅行过，也许是在1476—1478年间，这一时期没有文件说明他在佛罗伦萨或其他任何地方。根据笔迹判断，上面这封信大约就是在1476年写的。

就算如他所说，他见过这些风景和洞穴，也不能忘记他只是在到米兰之后，才把它们用作绘画的依据的。这就是说中间隔开有好几年，我们不妨设想，是米兰的灰色雾霭和它周围平淡无奇的波河平原，才使他更鲜明地回想起南方那神奇的魅力。

现在我们来看达·芬奇的《岩间圣母》，特别是他的第一稿，此稿作于1491—1493年，现藏卢浮宫，看着它我们就会想起画家所说的“自然造就的千变万化的神奇形象”，想起他站在“一个大山洞”前惊叹不已，“里面实在太黑了”，他由此想看看里面到底有什么惊人的东西。画中除对细节作出真实处理外（其中有一些如植物、山石，我们有他画的精确素描），还可以感到达·芬奇在自然中发现、又一再记录在他的笔记本中的那种神秘气氛，而正是这种神秘气氛能解释他绘画中的魔力。

看看他的任何一幅画，无论是《岩间圣母》，还是卢浮宫的《圣安娜》，或是《蒙娜·丽莎》和米兰的壁画《最后的晚餐》，我们都会被其中的魅力所吸引。只把这些画当作整体来看就很难体会其全部美妙。如果说他的画构图始终完美，画面常安排几何形（常常是金字塔形）以便渐次展开其中的每个部分，这并没有说错。现在来看看在《岩间圣母》中，圣母如何占据着画面的中心。画中大团岩石像天然的石柱加强画面的中心和深度，这就突出了圣母的地位。岩石的深色表面用对比法烘托出圣母的灿烂光彩，在她左面有天使，在她右边是小约翰，他们的脸都被光照耀着，锥形被他们加宽了，而且因重彩变得更浓烈。每一种色彩都在背景上化为千百种柔和的变化，圣婴在天国之光的照耀下，他抬着手和身体仿佛在做祝福状，他才是构图的真正中心。他坐着，面对圣母身后狰狞的岩层，从她那里盗走了画面的中心。光线在他精巧的四肢上颤动，撑在地上的左手是这道光的焦点，而且导向他的头，导向天使和玛利亚的手。画中每一个部分都指向他的特殊地位，但假如我们让眼睛自由地扫过画面，那就可以知道几乎每一个细节都会吸引我们的注意力，精巧的表现手法和完美的绘画技巧使得要轻易放过它们几乎是完全地不可能。

正如瓦萨里所说，艺术——它现在是个新词，指创造、技巧和画家奔放的诗意——已给科学地观察自然加进了新的内容，而二者的结合就是盛期文艺复兴的高潮。

从绘画到诗歌

1500年达·芬奇逃出刚被法国占领的米兰，来到号称亚得里亚海女王的威尼斯城，这里迷人的景色一定深深地打动了他。幸运的是，他在这儿又碰到许多从卢多维科·伊尔·莫罗的宫廷中逃出来的人，其中有绅士音乐家兼琵琶制造师洛伦佐·达·帕维亚，他曾给卢多维科的妻子、米兰公爵夫人、著名的曼图亚女侯爵伊莎贝拉·德斯泰（Isabella D'Este）的妹妹贝阿特里丝·德斯泰（Beatrice D'Este）制造过极为出色的乐器；有北意大利第一家印刷所阿尔定印刷所的著名创始人阿尔多·马努齐奥，这家印刷所用朴实、清晰的罗马字体，印过许多古典文学和现代文学的最好版本；还有人文主义的诗人兼朝臣、德斯泰姐妹的朋友和乔尔乔内的保护人皮耶特罗·本波（Pietro Bembo），以及其他许多人。达·芬奇一定是通过他们结识了威尼斯的艺术界：画家，学者，一批贵族出身的年轻浪漫派诗人、哲学家和音乐家，这些年轻人和画家乔尔乔内的关系特别密切。

达·芬奇和乔尔乔内之间的关系特别有趣，应该做更深入的探讨以获得比目前更多的了解。在瓦萨里的《画家、雕塑家和建筑师生平》第三部分引言中，这位历史学家谈到文艺复兴的高潮，其中说："卡斯特尔弗朗科的乔尔乔内追随达·芬奇，他和达·芬奇虽说保持一段距离，但他给画涂上阴影，使某些东西具有惊人的动感……"瓦萨里指的是达·芬奇著名的"轮廓模糊法"，他给物体轮廓和背景涂上阴影，与光线强烈的部分形成对比。光和影的强力晃动造成一种特殊的气氛，仿佛是处在梦和真实之间，使他的画能够引起精神和心理上的联想。乔尔乔内是第一个掌握达·芬奇的这套技巧的画家，并且在自己的绘画中加以模仿。他和达·芬奇也许有某种精神上的共性，这使他能够理解这位佛罗伦萨画家的艺术。两位画家都因其音乐天才而享有盛名，达·芬奇能在七弦琴上弹出美妙的声音，乔尔乔内则是著名的琵琶手。两个人都深讨学者贵族们的欢心，在他们身上可看到高贵的心灵和优雅的情操。这两人是一种新型艺术家的化身，他们高居于社会阶梯的上层，我们也许可以称之为"绅士艺术家"。



71.乔尔乔内作《暴风雨》，约1505年，画布油画，82×73厘米，威尼斯科学院藏。

这些艺术家之所以著称于世，是因为他们善于发明创新而不是由于他们匠人般的技艺。他们的生活、文化和才智把他们推到文艺复兴社会的前列，由此我们看到提香被一个朋友称作是"基督教世界的第一人"，在他的晚年，每一个到威尼斯访问的王公都对他毕恭毕敬，亲自到他的住处造访。他们中的另一个人米开朗基罗，常常就被称作是"Il Divino"——神明之人。

现在我们回过头来再看乔尔乔内和瓦萨里对他的评论："卡斯特尔弗朗科的乔尔乔内追随达·芬奇，他和达·芬奇虽保持一段距离，但他给画涂上阴影，使某些东西具有惊人的动感，比如在威尼斯的圣马克学院中，可以看到雷雨时的青灰色天空，由于有一种人人都熟悉的朦胧阴影，图画仿佛颤抖着要从底板上跳出

来。”看来瓦萨里这儿所指的不是乔尔乔内最知名的画《暴风雨》，而是为圣马克学院作的一幅已失传的壁画。但由于主题相像，瓦萨里的描述竟活生生地重现了《暴风雨》——乔尔乔内的艺术杰作——它的雷雨时的青灰色天空使整个场面惊恐，事实上是惊吓着全世界。画面上主题不明，人物也许是亚当和夏娃，在被逐出乐园后忍受其不听话的后果。《圣经》上说夏娃在怀胎时必多受苦处，亚当将“耕种他所自出之土”（《创世记》第3章第16节、23节）。假如真是这样，那么，我们看到的那赤身裸体的妇女在低压的天空下没有遮蔽，全然暴露在天神的震怒下，便油然产生一种强烈的联想。按这个思路想下去，画上的亚当就是在耕作之余稍事休息。若细看他用以支撑身体的工具，就可以看出那是把锄头，锄锋恰好插入泥土。但另一方面在亚当的表情中似有某种不相称的东西，它表达不出一个人是在上帝的诅咒下的状态：“地必为你的缘故受咒诅，你必终身劳苦，才能从地里得吃的”（《创世记》第3章第17节）。年轻人轻松地站着，眼光扫向母子二人，几乎不掩饰他神情中高人一等的气派，看上去完全是文艺复兴时君临一切的男人的化身，这是不是弄错了？如果我们再看看《圣经》，就会看到紧跟在“你生产儿女必多受苦楚”（《创世记》第3章第16节）这句后面的是：“你必恋慕你丈夫，你丈夫必管辖你。”

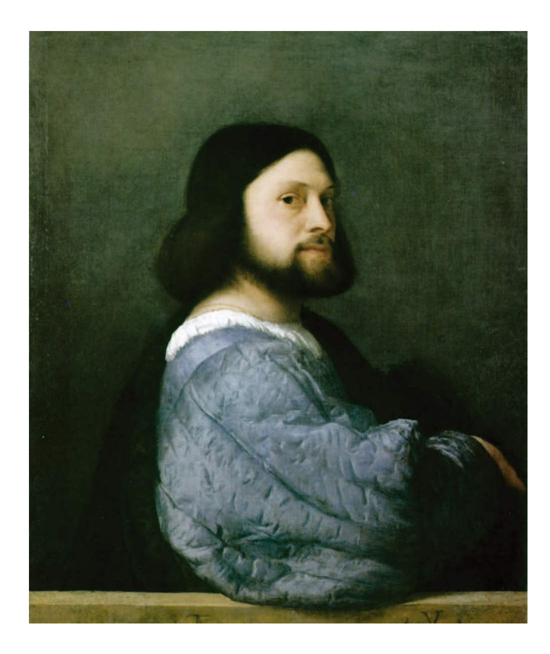
乔尔乔内的人物形象有可能代表文艺复兴时期人们对《圣经》作出的解释，从中我们看到一个16世纪的威尼斯青年贵族，他充满幻想，神情风雅，大地对他来说并不是待耕的泥土，而是浪漫激情的土壤，也是庇护他所关心的人的藏身所。

画中两个人分别在画的左右两端，似乎相对周围发生的事来说人物只处于边缘。画中的自然现象看起来更像是作品的主人翁，那愤怒的苍白天空铺在整张画上，看上去简直是黑压压的一片；上帝诅咒的雷鸣不时发出急促的撕裂声，把震颤传给房屋、桥梁和废墟。整个画面都在晃动，而恰如突然的一击后，凝结成一副凄苦相。画中的风景事实上是乔尔乔内的故乡卡斯特尔弗朗科，其中有一种达·芬奇的神秘感，深色的基调使它有一种强烈的超自然性质，看起来要把所有的一切都凝聚在一道符咒中。这在女子那里表现得尤其明显。她直愣愣地看着我们，却什么也看不见，仿佛因初次察觉人类的堕落而完全木然不知所措。

乔尔乔内在这里用他的艺术和诗的创造力，确实创作出了一首伟大的田园诗，它对比强烈而色彩和谐有旋律，他完美的笔触达到了完美诗韵的境界，达·芬奇那里的阴影和疑虑到这儿变成了威尼斯文艺复兴高潮时期第一幅伟大作品中光芒四射的色彩。

礁湖中的色彩

提香在1510年作的人像画，不管画中人物是阿里奥斯托或是他自己，还仅仅是一个不知名的普通人，是一个青年画家用公认的艺术手段为他自己、为本学派、为他所出生的城市作出的最充分的说明。提香在1510年创作了这幅画，当时大概只有二十岁，他已经在乔凡尼·贝里尼那里作过一段时间的学徒，又给乔尔乔内当了几年助手。这幅画是威尼斯早期人物画的伟大作品之一，它开创了一个真正的流派，这个流派后来在威尼斯不断发展，从洛伦佐·洛托（Lorenzo Lotto）传到丁托莱托（Tintoretto）和委罗内塞（Veronese），而鲁本斯和凡·代克又由此发展出17世纪华丽的巴罗克派人像画，并把这种风格从北欧传入英国。



72.提香作《人像》，约1510年，画布油画，81.2×66.3厘米，伦敦国家美术馆藏。



73.提香作《圣母升天》1516—1518年，木板油画，690×360厘米，威尼斯弗拉里的圣母玛利亚教堂藏。



74. 威尼斯礁湖。

画上穿蓝袖子衣服的人呈圆锥形构图，下部几乎横穿整块画布，他在造型上新颖洒脱，这是威尼斯前几代画家所不曾知道的。所有细节都显示出一种大胆的创作手法，人物摆出古典式姿态，下面是粗壮的窗台线条（窗台上刻着提香的首字母缩写T.V.）。袖子拖在窗台上，和人像后面的蓝色天空恰成对应，脸和领口的强光则与须发围成的黑圈成鲜明对比。在这位年仅二十岁的艺术家身上，已经显露出他自己明确的艺术风格了。但他在手法和创新方面不落俗套的最明显证据是袖子上那令人眼花缭乱的着色技巧，袖子是蓝的，却夹杂着白色、灰色、紫色的光彩，还含有粉红、大红和紫红的印渍。在这一长串的色彩变换和展示中，我们可以看到威尼斯礁湖中的全套色素，这礁湖正如一面透明的镜子，反射着威尼斯多变而娇妩迷人的天空。



75.提香作《自画像》，1562年，木板油画，96×75厘米，普鲁士文化财产基金会柏林国立博物馆藏。

在威尼斯画家中，提香第一个透过威尼斯水域深度看下去，抓住了它那神秘而丰富多彩的倒影。威尼斯绘画从这时起就成了色彩战胜一切的成果，它因此而著称于世。他的下一幅作品是为威尼斯城作的，在为弗拉里的圣母玛利亚教堂画的圣母升天图中，提香向同时代的画家提出决定性的挑战。1516年他为获得这幅画的创作权几乎是分文不取地进行工作，1518年3月20日画好的《圣母升天》图在教堂主讲经坛上正式公布，和15世纪祭坛画的一般做法不同，这次并没有把它装进一个框子里，但画面仍旧结构清晰，就好像它本身含有建筑结构特征一样。

画上使徒们形态各异，有跪着的、有坐着的、有站着的，也有张开双臂跟在升天圣母后面跑着的，他们组成一个坚实的矩形基础，把画面和观众连在一起，观众可以看出他们的眼睛正和使徒的身体一般高。一团半月形云从画面前部飘开，飘到画的纵深处去，这使玛利亚身后的金色区域显得宽阔无比，像光轮一样闪闪发光，小天使们近大远小各具其形，他们面向圣母，一边飞翔玩耍、欢欣雀跃，一边靠自己的运动把载着圣母的云环推向高处，推向远方。

圣母的红色长袍由于上升而翻动飘转，她蓝色的披风因上升的气流而缠绕纠结，膨胀如兜。这给观众一种上升感，由于画面有螺旋形上升结构，这种感觉就更加强烈了。上帝的形象根据透视缩形的原则画得只见到头部，他周围的一圈小天使画在不同强度的金光金影中，从而把画面引向终点。这幅画逐层展开，从人间一直画到天上，其中挥洒自如，而又不失古典风格，宗教意浓而又诗情奔放，特别是光和色浑然一体，所有这些集合在同一幅作品中，表达出绘画史上罕见的热情和感染力。现在再看看穿着白绿衣裳的使徒，看看白衣裳是由多少种颜色组成的，我们可以说，只有礁湖，在暴风雨将来临而映出发白的天空时，才能让人理解这一整个系列的颜色。

从16世纪20年代起，提香成为全欧洲最出名的画家，教皇、皇帝和意大利的领主们都来找他画画。查理五世封他为宫廷特命伯爵，给他一笔年金，查理的儿子菲利浦二世又增加了这笔收入。他继续画各种题材的画，他画威风凛凛、权力无边的尊贵王者，也画无拘无束的自由想象的神话故事，他画美丽的女性形象，也画严肃的宗教题材，绘画的每一种艺术形象都在提香那里得到最高度、最全面的文艺复兴表现形式，我们在他早期作品《人像》中看到的那种挥洒的绘画技巧，作为他最伟大的表现才能而在他的晚年一再出现。

目前珍藏在柏林的1562年自画像，和瓦萨里于1566年拜访他时在他家看到的那幅完全相符，画中的提香大约七十二岁，他越过桌面审视自然，这个自然在他年轻时曾给他无数的教益，而现在他的眼力也许有点衰退了。他的蓝衣服现在变成耀眼的红橙色，更适于冬季穿戴。老人依然体形宽阔，他横跨整块画布，坐在方桌后，以占取更大的空间。他深沉的双眼，和脖子上珊瑚色项链衬托下的鲜红嘴唇，都表示这位色彩大师技艺不减当年。脸和手不用天然肉色，而是在袖子、衬衫和背景的大片橘色影映下发生变色。大胆

而有棱角的笔触可以一划划看得很清楚，脸侧面那青灰加黑的大胆阴影并没有强烈到足以使绯红的脸庞稍有减弱的程度。点点雪白的色斑，据提香最后几个学生中的一位说，是用刮调色板的刀厚厚地涂在画板上，再用大拇指拓平抹匀的，这给画面加上一种明亮的格调，否则看起来就显得太暗淡了。

无论何时我们若说威尼斯人是意大利绘画艺术中的色彩大师，那都是指提香晚期的作品，比如这一幅，它尽管有许多变调，却几乎是纯用单色画的，那些调配得灼人的色彩被一束深藏的光照耀着，即使眼睛不好也能看得见，它使整个心身都感到由衷的温暖。

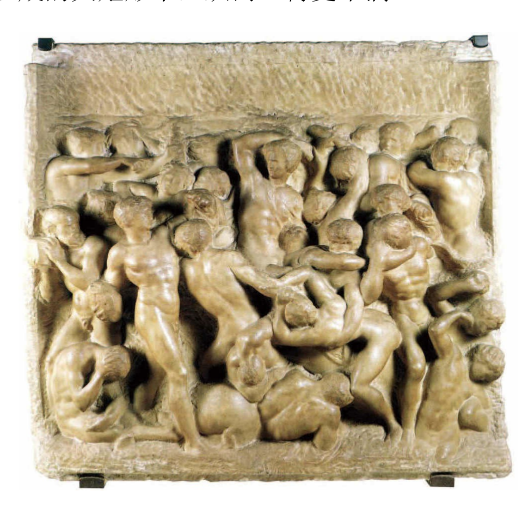
8 至臻完善

米开朗基罗的创造力及其艺术表现

1492年，就在“华丽者”洛伦佐临死前，一位年轻的佛罗伦萨人创作了大理石浮雕《半人半马怪和拉庇泰人之战》，这件作品有力而带戏剧性地宣告了一个新天才的诞生，他就是米开朗基罗·博纳罗蒂。

他十七岁时作这个浮雕，当时他也许在圣马可花园工作。瓦萨里说这个花园是开放的画室或“学院”，陈放着美第奇家收藏的部分塑像和浮雕，供青年艺术家使用。青年们在这里受多那太罗的老学生贝尔托尔多（Bertoldo）指导，练习绘画和雕塑。米开朗基罗的《半人半马怪和拉庇泰人之战》据说是古典式的，受皮萨诺一家、多那太罗和贝尔托尔多等人雕塑的影响，同时也有波拉约洛的成分在里边。他还特别带有一种试验性质，青年艺术家仍在摸索，力图表现自己生命的内在力量。

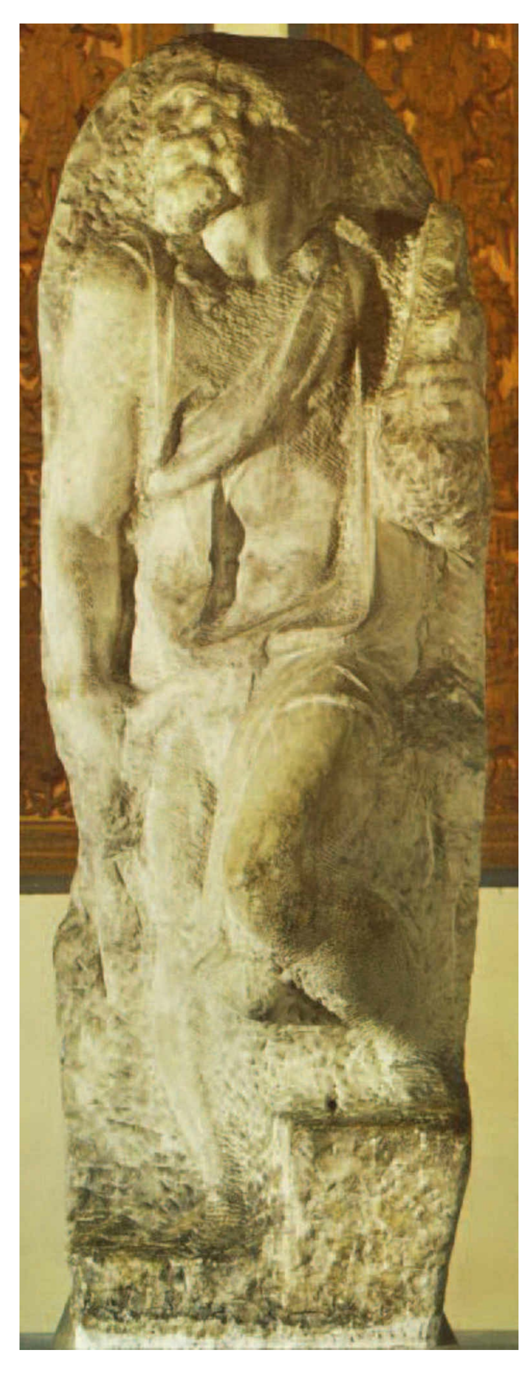
不管这块浮雕表现的是什么——希律王大战半人半马怪，或抢劫底甲涅拉（Dejanira）和半人半马怪之战，或忒修斯大战半人半马怪，它向我们显示的是一位天才青年的斗争，他第一次试图制服坚硬的顽石，表达一个不可抑制的艺术信息。这件作品即使我们现在说它是一个“尝试”，事实上却已经很成功了。前景中精心打磨、流着汗、闪着光的裸体人像引出较远处人物的半加工表面，一种带幻觉的气体效果加强了雕刻的深度而且把整个画面融为一体。浮雕中心画面是一个锥形，像达·芬奇画中的那样，高居于锥顶的是一个扬起手臂的人，且不论他是希律王或忒修斯。锥形的左右两底有两个人形，他们坐落在大理石的底基上，锥形本身插在战斗的人体组成的大矩形中，从而显得更丰满。



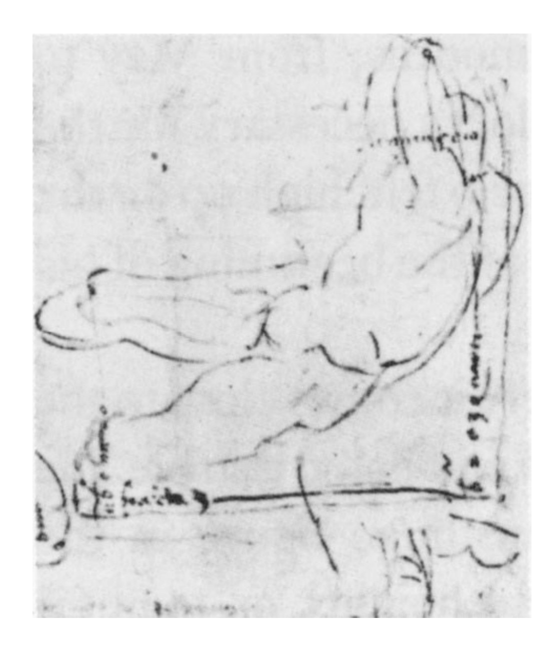
76. 米开朗基罗·博纳罗蒂作《半人半马怪和拉庇泰人之战》，1492年，大理石浮雕，84.5×90.5厘米，佛罗伦萨博纳罗蒂宅。

这些特点把这块浮雕归于古希腊神庙的壁像浮雕传统，就像帕特农神庙和培尔嘉姆神庙（Pergamon）中的雕塑那样。但米开朗基罗的群像却具有更强的艺术效果，狂暴的体力和情感突然间爆发，这主要不是表现在对个别人物的处理上，而是表现在人物的相互联系中，特别表现在艺术家自己与石头融会相通，对没有生命的顽石作出的作用和反作用中。从一开始，他的艺术奋斗就要穿透物质、打败物质。

米开朗基罗在襁褓中就被托付给奶妈代养，她是个石匠的女儿，也是石匠的母亲。米开朗基罗自己说这件事决定了他以后所走的艺术道路。显然，从孩提时代起就切割石头、刻画石头，当然使他对石头了如指掌。他熟悉石头的隐秘纹路和天然接口，也熟悉石头间隐藏着的色彩，这些色彩在一场夏日的暴雨或长时间的烈日灼晒后就显得特别鲜艳。



77.米开朗基罗·博纳罗蒂作《圣徒马太》，约1505—1506年，大理石，高216厘米，佛罗伦萨科学院藏。



78.米开朗基罗·博纳罗蒂作《仍嵌在大理石中的海神》，草图，1520—1525年，大英博物馆藏。

由于他对石头了如指掌，用起来得心应手；也由于他要和那些产生出形象的大理石石块融会沟通，所以他经常去意大利最好的大理石产地卡拉拉采石场，亲自在山腰上挑选石段。有一次，他为给教皇尤利乌斯二世的墓寻找原料，他在采石场待了八个月，从1505年5月直到12月为止。在他的艺术生涯刚开始的这些光辉岁月里，他在那高高的山岭上想些什么，我们只有凭想象去猜测了。

在山上他可能看见一个更接近神明的自然，看见它反射在自己又恨又爱的大理石中。他甚至想在山上刻一尊巨像或某种大型雕塑，把它留在群山之巅；或者，另一种处理方法，是把它留在那里和禁锢它的物质作斗争。米开朗基罗对石头极为敏感，因此常认为塑像早已包含在石头中，他曾说："我只是把多余的部分拿掉，雕像早就在里面了。"即便如此，把那些他认为已包含在大理石中的东西解放出来，这场斗争仍然是艰苦卓绝的。物质（石头）和形态（他可以从石头中解放出来的创造物）就像两个互相厮打的强敌，或者像母亲和孩子——母亲不愿意分开，孩子则力争自身的独立。

这种矛盾时常使米开朗基罗的艺术生涯进退两难，而最明显地表现在一些他未能完成的作品中。《圣徒马太》在1505至1506年间两次开工，但由于艺术家力所不及的客观情况又两次放下。按计划这是作者为佛罗伦萨大教堂中殿所作的十二尊使徒像之一，但又是十二尊中唯一开工的一座。教皇下专令命他去罗马修筑陵墓，这就打断了工作进程。我们现在站在大理石前，看见人的形象从中浮现，仿佛他从开天辟地时起就锁在顽石之中，而现在终于获得了生命。从不同角度看起来形象清晰而有力，有时又好像融到石头之中。石块既是艺术家作品的摇篮又是它的监狱，它时而哺育他的创造力，时而又将它紧紧地束缚。从技术上看，《圣徒马太》在被米开朗基罗弃置时显得特别有趣，因为它让人看出他的雕刻方法。他从大理石块正面入手，然后，像刻制壁缘浮雕带那样，在逐渐切入的过程中剥出一尊人像来。

尤利乌斯二世墓上的四个奴隶在米开朗基罗死时也未完成，这是艺术家要从石头中夺一个形象出来的另一个例子。米开朗基罗的构图技巧可从隐约可见的造型中看出来，这里有呼之欲出的生命，也有为摆脱物质的束缚而反抗、而争取解脱的一个个形象。

米开朗基罗在死之前终于走完了最后一步，即在艺术思想和思想转变为人们能够认知的艺术形式间作出严格的区分，这一点对现代艺术的发展是至关重要的。同时代人一定会看出：在这些粗糙、未经完成的表面之下，他的创造力经常会得到充分的表现。事情常是这样：没有说出口的东西可以比平淡地讲出来的东西更好地表达内心的冲突和激情。

最后一尊“哀悼”的动人沉默

圣母和圣婴的群体像是米开朗基罗艺术的又一永恒主题，在1508年开始作西斯廷教堂天顶画之前，他创作过五组圣母子作品，其中有两块大理石圆形浮雕，称作《皮蒂圆雕》和《塔代圆雕》，还有绘画的《多尼圆形圣母像》，第一尊圣彼得大教堂的“哀悼”（Pietà）以及1501年作的《布鲁日圣母像》。后来他又有过两组同类题材作品，一组是为佛罗伦萨圣洛伦佐教堂新圣器室作的（在1521到1534年之间），另一组叫作《龙达尼尼哀悼像》，直到他死时都未完成。这两组作品可说是他对圣母子主题所作的最深沉甚至是最绝望的描绘。

《布鲁日圣母像》中圣母有节制的悲伤和孩子对命运默然处之的情态，在圣洛伦佐教堂的《圣母》中却被米开朗基罗用一个螺旋结构表现得更为激烈。孩子不肯和母亲分开，这表现得很动人，尤其当我们考虑到艺术家自己在六岁时就丧母，因而可以把作品看作是他在不知不觉中对母亲的缅怀时，它就显得更动人了。这个作品中可以看出艺术风格的一种全新发展，《布鲁日圣母》取古典正面姿态，衣饰以直线条为主，它作于1501年，当时拉斐尔、达·芬奇、培鲁基诺和米开朗基罗自己都已达到艺术境界的完美高峰。



79.米开朗基罗·博纳罗蒂作《圣母》，1501年，大理石，高94厘米，布鲁日圣母院藏。



80.米开朗基罗·博纳罗蒂作《圣母》，约1521—1534年，大理石，高226厘米，佛罗伦萨圣洛伦佐教堂藏。

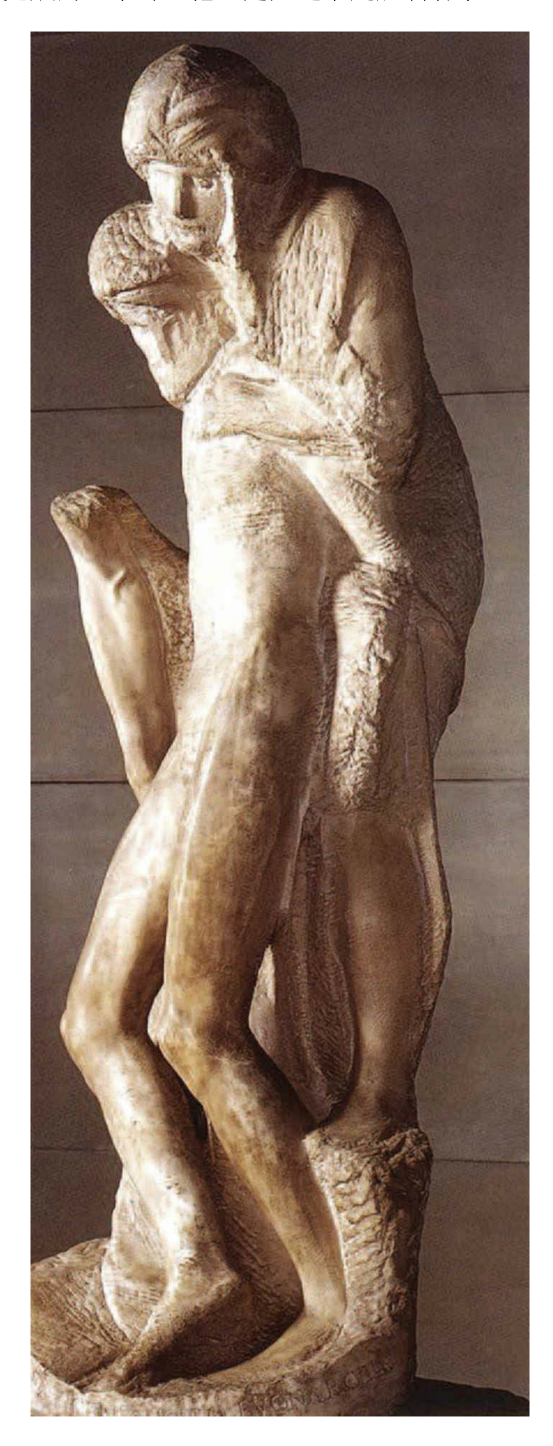
圣洛伦佐教堂《圣母》则表现出一种不同的艺术风格，现在一般称“风格主义”（Mannerism）。这种风格是米开朗基罗首创的，但主要在他的信徒贾姆波罗尼亚（Giambologna）的作品中表现出来。根据这种风格，按米开朗基罗给学生信中的说法，一个形象或一群形象的理想结构应该是figura serpentinata（盘旋弯曲的形象），也就是说，在表现身体的动作时使体形有某种弯曲，就像在自然状态下那样，或像在古典作品和最好的当代作品中那样。米开朗基罗这尊盘旋、缠绕的双人像，就像他形容自己那样，最后结局是一团自化自焚的火。圣母甜蜜而有女子气，她的形象无意中融合在空气里，既有一团火的温柔，又有一团火的暴烈，由于预知她儿子未来的命运，这团火正在她胸中燃烧。

然而是在他最后一尊大理石作品中，米开朗基罗蕴入了最丰富的含义。《龙达尼尼哀悼像》这尊大理石像一直收在他的画室中，而且直到临死前都还在加工。他在1552—1553年开始第一稿，但随即放弃了；1554到1564年间他又用同一块石头作第二稿，这可从石头上有些部分已雕成但却和塑像分开（比如基督的手膀），以及他的头曾两次从不同角度雕刻看出来。这尊像最后被切削得只剩下精华，圣母子连接在一个革命性的“哀悼”结构中，它对主题的阐述主要是心理的，而不是现实主义的。人们不禁要问：到底是那唯一使母亲有理由活下去的儿子即使在死后仍支持着母亲，还是那年迈、痛苦的母亲在最后的绝望中拉着儿子想让他继续活下去？

现在清楚的是，米开朗基罗在他临死前再次重申母亲和孩子不可分，艺术家和他的作品不可分。这座双人像扬弃了古典艺术中的一切束缚，但它在化为精华时受到的束缚更大。它不肯表现痛苦的情调，结果却显得更痛苦，大理石本身反映出米开朗基罗的手法，留着他砍凿的痕迹。它有些地方粗，有些地方细，顶部翔实，底部空虚。

米开朗基罗直到八十九岁时还在进行那古老的斗争：精神和物质之间的斗争。当他在生命的最后时刻

还在雕琢他所有塑像中最没有完成的一个时，他一定知道谁是胜利者了。



81.米开朗基罗·博纳罗蒂作《龙达尼尼哀悼像》，1554—1564年，大理石，高198厘米，米兰斯福泽斯科堡博物馆藏。

拉斐尔达到完美和谐的新境界

如果像瓦萨里所说，文艺复兴是向完美之峰的攀登，而哥特式艺术、早期文艺复兴和盛期文艺复兴是相继而来的三个阶段，那么只有米开朗基罗一人登上了顶峰。拉斐尔（即拉斐罗·桑齐奥）没有花力气去作最后的痛苦攀登，然而正是他把文艺复兴的艺术形式表现得最经典、最透彻、最完全，为艺术设立了一个永久性的登山大本营。他之所以能做到这一点，是因为他对形式美高度敏感，他能对传统主题做出新的完美呈现，也因为他把每一个故事描绘到了再难做出任何修改的地步。

这里有两幅《圣母订婚》画，一幅是培鲁基诺作的，大约在1500—1504年作成，另一幅则由他的学生拉斐尔在1504年所作。初看之下，也许会以为是一种课堂习作，学生在临摹老师，学习构图和绘画技巧。但假如看得更细一点，就会觉得这种说法错了。拉斐尔从前景中略去一些人——他们看起来显然是少了；他弄错了从前景到背景的距离；他还把庙堂画小了，忘记用画框把庙堂的顶部切去。尽管庙堂在画板上所占的区域现在小了，但它给人的印象却大得多。它现在离前面的人更远，而这些人的大小和它相比，也就显得更合理。庙堂有更高的台基，台阶也多了。它有圆形的柱廊，拱门连环，这使画面有环形的动感，并且和前景人群略向上倾的半圆形圈相呼应。如果清点祭司长两边的人数，就会发现他们和培鲁基诺的《圣母订婚》完全一样，只不过没有那么拥挤罢了，因为对他们作出了更和谐的安排。拉斐尔在人物的面部表情和性格处理上仍按老师的方法，但由于他出色的结构感，结果是远远地超出于老师之上。看看把约瑟和玛利亚连接到一起的那种优雅姿态吧；他们手未接触臂已伸出，却又留着足够的空间不把祭司长挤到身后去。约瑟急切地探着身，玛利亚则怕羞得多。只要看一眼玛利亚那微微弯曲的头和颈，看看从她头上披下来的纱如何刚好轻轻地擦过她肩颈上弯曲的线条，她三分之二的身体如何被紧裹在身上的绿色斗篷增加了厚度，就足可看出像波提切利的《犹滴和荷罗孚尼之头》（图60）这样一些画在构思方面所取得的成就并没有白费。拉斐尔对《圣母订婚》这个题目做了绝妙而永恒的处理。

盛期文艺复兴的殿堂

拉斐尔按自己的理解把培鲁基诺的平和、皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡的空间与比例感和波提切利的娴熟构图结合到一起。他在佛罗伦萨上过达·芬奇的课，学过米开朗基罗的画；现在，他面对新的历史时期，怀着对历史的深刻了解，而着手创造一种更辉煌、更动人、更带古典意境的新风格。

继乌尔宾诺的建筑师布拉曼泰（Bramante）和米开朗基罗之后，拉斐尔也在1508年到罗马，布拉曼泰是1500年迁居罗马的，而米开朗基罗则从1508年起就在给教皇的小礼拜堂作天顶画。拉斐尔到罗马时，这个城市正开始实现教皇尤利乌斯二世的梦想，要恢复它往日的光荣和壮丽。罗马应成为新的基督教罗马帝国的首都，这个帝国将在教皇的运筹帷幄中铸造出来。尤利乌斯二世更清楚如何当军事领袖而不是宗教领袖，米开朗基罗在给尤利乌斯塑青铜铸像时，曾问他手中要一本书还是一部《圣经》，尤利乌斯答道："在那儿放一把剑，我不是那种读书人。"但尤利乌斯的梦还不仅是政治的，他还要恢复教皇的尊严，这个尊严在博尔吉亚[1]任职期间由于一系列丑闻从教皇那里失去了。这不仅是个权欲之梦，而且是返回旧理想旧历史之梦。这是个艺术家可以认同的纲领，它激励优秀者，也鼓舞平庸者。

1502年布拉曼泰在蒙托里奥的圣彼得教堂院子里造了个圣殿，该地据信是圣彼得在十字架上受刑的地方。这个建筑有重大历史意义，对基督教传说而言是因为它的功用，对罗马文化遗产而言是因为它的风格。虽然其尺寸甚小，这座殿却是罗马风格的一个完美范例。圆柱就是它的设计尺度，也是它的基本度量单位，其他部分都与之相关联。它决定三个同心圆的周长，即外台阶、柱廊和其上明亮的回栏以及鼓状圆顶，同时也决定门窗、壁龛的尺寸大小。人们只要改变柱子的长短，就可以改变相关的一切，从而用任何指定尺寸建造一座具有任何印象的殿堂。尤利乌斯二世在看到布拉曼泰的圣殿时，一定懂得其中的含义，并认识到像布拉曼泰这样的艺术家对他恢复大罗马的计划是何等重要。



82. 培鲁基诺作《圣母订婚》，约1500—1504年，木板油画，234×185厘米，法国卡昂市美术馆藏。



83. 拉斐尔作《圣母订婚》，1504年，木板画，118×170厘米，米兰布雷拉博物馆藏。



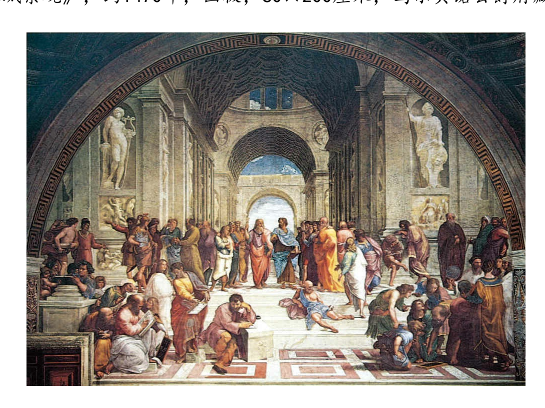
84. 多纳托·布拉曼泰修建的小圣殿，1502年，在罗马蒙托里奥的圣彼得教堂。

拉斐尔和培鲁基诺在画订婚画时是否知道布拉曼泰的圣殿，这就不得而知了，但他们肯定和布拉曼泰一样，知道皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡画的《理想城》。这幅画证明早期文艺复兴对新的城市布局很重视，它应该合乎比例又极其和谐。但皮耶罗缺乏实体感，他不懂虚和实之间的区别，也就是说他没有实的概念，而这恰是布拉曼泰为尤利乌斯的罗马重新发掘的。正因为布拉曼泰了解古罗马精神，或者说他理解古代的

罗马，才使尤利乌斯委他以重建基督教主要教堂圣彼得教堂的五通道大殿之重任。



85.皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡作《理想城景观》，约1470年，画板，60×200厘米，乌尔宾诺公爵府藏。



86.拉斐尔作《雅典学院》，1509—1511年，壁画，宽670厘米，罗马梵蒂冈图书编码室。

拉斐尔的壁画《雅典学院》所表现的，一定是布拉曼泰想象中的大殿原型，它的草图拉斐尔肯定见过。殿由巨型大厅组成，而不仅是小会堂，它有白色大理石的明亮圆顶和拱道，上面有窗子开向天空。拉斐尔的壁画和布拉曼泰的罗马工程为文艺复兴高潮的最伟大时刻高唱赞歌，这是一种风格、一种模式、一种思想方法，置身厅内观赏梵蒂冈的雕梁画壁，会觉得它一定要永世长存。

米开朗基罗的《最后的审判》：结束和开端

1523年，美第奇家出身的教皇克雷芒七世继文艺复兴的大保护人尤利乌斯二世和利奥十世之后登位。这时，欧洲各国都在主张独立，对它们屈从罗马教廷的地位提出质问。许多个人也对宗教问题提出新看法，马丁·路德只是其中的一个。新教皇签订各种盟约以挑动君主互斗，而在目的达到时立刻弃盟。他徒劳无功地想继续其前任扩张教皇领地的政策，结果招来灾难性的结局。

1527年，西班牙查理五世的那支无饷又拼命的雇佣军劫掠了罗马，三天之内大肆毁坏，他们亵渎教堂，抢空财宝，人民和教士都任由士兵处置，教皇在梵蒂冈的宫殿也被占领。

这次抢劫对罗马的文艺复兴比对教皇的威望打击还大，它说明人和政治都可以把已经体现在文艺复兴社会中的不合理和不稳定的现象发展到何种地步，这对相信或不相信文艺复兴的人、对异教的人文主义者或堕落的基督教领袖、对追求自私的或有限的目标的人都一样。人们在15世纪文艺复兴中曾形成坚定的信念，认为人有能力管理自己的事务，对一个更美、更合乎道德、更高尚、更公平的社会抱有良好的愿望，而这些，现在都在瓦砾废墟堆中化为乌有了。

但从艺术方面说，教皇却部分地挽回了名誉，最终对它采取保护态度。他把米开朗基罗再次从佛罗伦萨召到罗马，让他为西斯廷小礼拜堂作壁画《最后的审判》。

1541年10月31日，米开朗基罗的伟大壁画在西斯廷小礼拜堂圣坛上揭幕了。“它使整个罗马惊讶，事实上是使整个世界大吃一惊。我就是在那一年从威尼斯去罗马的，专程赶去看它，我简直吓了一跳。”瓦萨里就是这样记载他自己和他的同时代人对米开朗基罗这幅画的看法的。这一次，他作为目击者，同时也是伟大的艺术家的学生、朋友和仰慕人发表评论，他的说法就特别重要，反映出人们对这幅文艺复兴史上如此关键的作品的反响。

这是七十年前就开始为教皇在梵蒂冈的私人礼拜堂作的壁画装饰中的最后一幅。而文艺复兴绘画向完美境界长期挺进的运动，至此结束，只有米开朗基罗一个人抵达终点。有讽刺意味的是，他在到达终点时又最终超过了它，把文艺复兴的艺术规律和评判标准甩在身后。

由于“华丽者”洛伦佐向教皇推荐，培鲁基诺、波提切利、罗塞利（Rosselli）和其他佛罗伦萨艺术家曾在15世纪70年代给西斯廷礼拜堂画圣经故事壁画，接着，米开朗基罗沿礼拜堂长长的天顶画创世情景。这幅图中，空间和时间有节奏地进展，逐一展现上帝创造大地、人类和自然万物的景象。每一个创造都独立成篇，隔开在米开朗基罗画出的建筑结构的框格里。最后，又画成这幅最后审判图，它没有边框，不顾任何时间或逻辑的顺序，散布于圣坛之后的整片墙面。

画上，比真人还大的一群人争先恐后、你争我抢。人在这里仍旧受人类思想方法的指导，仍然希望实现各自的抱负。他们带着殉难和行善的标记，紧紧拥挤在有史以来最大的基督像周围。基督是作品的中心，人们向他请求报复，但他给他们的回答却概括在一个手势中，基督毅然决断地举着手，仿佛要停止一切混乱，停止报复和激愤、背叛和对抗。

这个手势和整幅画的色彩明暗相呼应，又由天使的号声传播开去，它是统一全画的力量。

上帝前面的裸体灵魂很有名，瓦萨里对此十分拜倒，认为是文艺复兴时人体构造的最高表现，但后世的正人君子们又感到甚不以为然，于是将他们一一遮掩起来。这些灵魂排列得井然有序，呈环形运动，这是画家赋予整个画面的特色。它从基督的右面开始向上，然后再下转到左面结束。



87. 米开朗基罗·博纳罗蒂作《最后的审判》，1536—1541年，壁画，罗马梵蒂冈西斯廷礼拜堂圣坛壁。

作品中的故事单个来说都画得十分精彩，但又融合得浑然无间。米开朗基罗笔下的上帝深不可测，他超出人间的激情和恐惧，也超出人间的善和恶，他有他自己的正义，他自己的天国法规，全不被人的心灵所理解。

由于对作品作这样的形式处理，米开朗基罗就超越了文艺复兴时期人们对人的空间和体积、对自然比例和人为透视等等的固定看法。在这最后的画作中，艺术家超越了一个多世纪来人们对人及其环境、对自然及自己的关注，《审判》是对神和对天国存在的赞歌，在这蓝色的无穷空间里人们看到的不是线性的透视而是宇宙的透视；在《审判》那如同雷鸣电闪般的色彩配合和奇怪的蓝白辐射色中，人们看到的不是描绘阳光普照或乌云密布下的城市和乡村的颜色，而是深色的绝望和明亮的救赎。

画中心区最亮，基督独自在那儿，几乎顾不上他的母亲，圣母大概太凡人化了，难以理解他的法规。画最下面的部分最暗，在那儿，基督的右面是打开的坟墓，死人从中升起去接受审判；在他的左面，那些最终被抛弃的人被引向永恒的黑暗。

站在《审判》前，我们感到文艺复兴时的个人主义已经结束，不仅个人在此受审，人类本身也接受审判，而且这是个非常复杂的人类，好人和坏人很难区分，正确和谬误也很难区分。基督右边那些人的上升运动未见得就比打入左边的那些人的下堕运动更能升高。人人脸上露出怒容，只有希望才能使愤怒稍逝片刻。强烈的感情忽收忽放，像碰撞的声波传给观众，带着前所未有的气势。束缚不再是作品的信息，《审判》在长久地悲悼人类理想的幻灭。然而人们可从中嗅出另一个信息，这一个卑恭的信息，是深切地追求安适和救助，是恢复信念的深沉呼号——即使不恢复对人的信念，也要恢复对神的信念！

米开朗基罗在造物主面前谦恭渺小，他在神的帮助下预言新的艺术观念即将产生。在这幅作品中他宣告了下一世纪的艺术，这种艺术现在叫巴罗克风格，它是一种大众的艺术，一种寻求慰藉的艺术。一代新人将探索与神的新关系，那是一种更强烈、更热情、更富有想象力的新关系。

如果说文艺复兴只不过让人认识自己，从而使他产生深刻的信念，发展他同自己、上帝和自然的更强的联系（而这有时还会使他大失所望），这也已经是极了不起的成就了。

艺术家小传

乔凡尼·贝里尼（Giovanni Bellini）1430年生于威尼斯一个著名的艺术世家，在家族作坊里工作到大约1459年，受其姻兄弟曼坦那影响很深。主要作宗教题材画，尤其作圣母画，重要作品之一为1465年的《园中等死》。1476年起受雇于总督府，为政府首席画师，1516年去世。

桑德罗·波提切利（Sandro Botticelli）约1445年生于佛罗伦萨，可能随菲力波·利比学过画，主要画宗教和神话题材，《维纳斯的诞生》为其名作之一。可能受过萨伏那罗拉的影响，其人曾领导反对文艺复兴时佛罗伦萨“时弊”（包括绘画）的运动。1480—1500年间声名卓著，其后名声大减。1510年去世。

多纳托·布拉曼泰（Donato Bramante）1444年生于乌尔宾诺附近，约1482年去米兰，开始其建筑师生涯，1499年迁居罗马。对透视法及古典建筑极感兴趣。约1503年起至死一直为改建罗马圣彼得教堂设计方案。1514年去世。

菲力波·勃鲁奈勒斯契（Filippo Brunelleschi）1377年生于佛罗伦萨，在此完成其所有主要的建筑工程。对建筑技术极感兴趣，曾创造修建圆顶的新方法，佛罗伦萨大教堂圆顶是其最伟大作品。1446年去世。

多那托·迪·尼科洛·多那太罗（Donato di Niccolo Donatello）1386年生于佛罗伦萨，从吉贝尔蒂学雕塑，1403年作洗礼堂大门，1406年起为佛罗伦萨大教堂工作，约1425年起与雕塑家米凯洛佐合作；1401—1403年游历罗马，1443—1453年居帕多瓦。他是15世纪最有影响的艺术家，使雕塑产生革命性变化，其作品从纯粹古典风格转向晚年极富戏剧性的强力雕塑。青铜《大卫》是其古典阶段的代表作，木雕《抹大拉的玛利亚》则是其后期杰作。1466年去世。

扬·凡·爱克（Jan van Eyck）约1390年生于马斯特里赫特，1422年起为荷兰的约翰伯爵做事，1425年受命为勃艮第公爵“好人”菲利普的宫廷画师，1426—1436年多次去西班牙和葡萄牙为公爵执行秘密外交使命，1430年至死在布鲁日工作。佛兰德斯画派早期最伟大的画家，革新油画技巧，其最著名绘画之一是1434年的《乔凡尼·阿尔诺菲尼和他的新娘》。1441年去世。

洛伦佐·吉贝尔蒂（Lorenzo Ghiberti）1378年生于佛罗伦萨，金匠出身，1402年在佛罗伦萨洗礼堂一对青铜门饰的竞争中获胜。余生皆从事于此，及制作另一对门饰，米开朗基罗曾说它们配得上做天堂之门。创立作坊，其中培养出一整代佛罗伦萨的艺术家。1455年去世。

乔尔乔内（Giorgione）1476年生于威尼斯，贝里尼的学生，1507年在总督府工作，1508年与提香一起为德国人货栈作壁画。是威尼斯第一个为私人收藏家作小型油画的代表人物，而较少为教会和政府作大型绘画。1510年去世，可能死于瘟疫。

乔托·迪·本多内（Giotto di Bondone）约1266年生于佛罗伦萨，可能是契马布埃的学生，1311年加入画家行业公会，1329—1333年为安茹的罗贝尔的宫廷画师，1334年为佛罗伦萨大教堂工程督监，1335—1336年为米兰子爵工作。其壁画及其人物形象的人情味尤为著名，1297—1305年在阿西西画的《圣方济各生平》（有争议）和大约1303年完成的帕多瓦阿雷纳礼拜堂的《圣母和基督生平》均属其最著名作品。1337年去世。

莱奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）1452年生于芬奇，在维罗乔指导下学画，1472年入画家行业公会，1482年去米兰为洛多维科·斯福扎工作，画1497年的《最后的晚餐》，及《圣母子与圣安妮和圣约翰》。1500年法军入侵米兰时回佛罗伦萨，1502—1503年给切萨雷·博尔吉亚当军事工程师。在佛罗伦萨，于1504—1505年作壁画《安吉亚里之战》，约1503年作《蒙娜·丽莎》。1506年回米兰，1507年任法国弗朗索瓦一世的画师兼工程师；1513—1516年去罗马寻求教皇恩宠，未成，1517年离意大利去法国。达·芬奇多才多艺，是发明家、科学家、建筑家、音乐家、数学家，也是画家和出色的临摹家。1519年去世。

安德烈·曼坦那（Andrea Mantegna）约1431年出生于北意大利皮亚佐拉附近，斯夸奇奥内的学生。先在帕多瓦工作，后去曼图亚，1460年成为贡扎加家族的宫廷画师，在其宫中画壁画。描绘其家族生活，其中最重要的见于《新房》中，此画于1474年完成。1506年去世。

托马索·迪·乔凡尼·马萨乔（Tommaso di Giovanni Masaccio）1401年生于佛罗伦萨，1422年入画家行业公会，1425—1428年间作其最伟大的绘画佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂的壁画《三位一体》和布朗卡奇小礼拜堂的壁画。1428年死时仅二十七岁。

米开朗基罗·博纳罗蒂（Michelangelo Buonarroti）1475年生于卡普雷塞，几乎立即迁去佛罗伦萨，1488年从基尔兰达约学艺，后转入由“华丽者”洛伦佐赞助、贝尔托尔多开办的美第奇学校。1494年去博洛尼亚，1496年去罗马，雕圣彼得大教堂中的“哀悼”像；1501—1505年在佛罗伦萨，雕《大卫》。1505年应召去罗马为教皇尤利乌斯二世修筑陵墓，后因争吵离去，1508年又去罗马绘制西斯廷礼拜堂天顶。1524—1534年在佛罗伦萨筑美第奇小礼拜堂，随后定居罗马直至死。1536—1541年在西斯廷礼拜堂作《最后的审判》，此后日益活跃于建筑领域，尤其充当圣彼得大教堂的主建筑师，至1564年八十九岁逝世前又雕过三个“哀悼”像。以“神人米开朗基罗”著称，在其有生之年即被公认为天才，是伟大的诗人和建筑家，也是画家、雕塑家、素描家。

皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡（Piero della Francesca）约1410年生于翁布里亚的圣塞波尔克罗镇，在佛罗伦萨学艺，曾在博尔戈、里米尼、弗拉拉、阿雷佐、罗马和乌尔宾诺等地独立工作，1442年任博尔戈镇参事，15世纪70年代停止绘画，也许为专心数学之故。其最著名作品之一是描写十字架故事的壁画，于1452年在阿雷佐动工。1492年去世。

拉斐尔[Raphael，即拉斐罗·桑齐奥（Raffaelo Sanzio）]1483年生于乌尔宾诺，画家之子。从培鲁基诺学画，后去佛罗伦萨，在此接受达·芬奇和米开朗基罗的指导。1508年应教皇尤利乌斯二世之召去罗马给教皇在梵蒂冈的寝宫作装饰，此为其最伟大的成就。在罗马时于1512年作祭坛画《西斯廷圣母》，1520年作祭坛画《基督变形》，1514年继布拉曼泰之后为圣彼得大教堂主建筑师，1517年任罗马街衢总监，负责全城规划。1520年去世。

提香[Titian，即提齐亚诺·韦切利奥（Tiziano Vecellio）]1487年生于多罗米提山区，先从贝里尼兄弟后从乔尔乔内学艺。1510年在帕多瓦作神学院壁画，1512年回威尼斯，1516年继贝里尼之后任共和国画师，1518年完成威尼斯弗拉里教堂的《圣母升天》。1532年在博洛尼亚遇皇帝查理五世并作其画像，由此受封为特命伯爵、宫廷画家，并成为皇帝的私人好友。1545—1546年访问罗马，平生仅此一次，在此画注重性格刻画的《教皇保罗三世及其侄子》。1548—1549年及1550—1551年访奥格斯堡的帝国宫廷，为宫廷名流们作半官方画像，并为查理五世的继任者西班牙的菲利普二世工作。提香是宗教、神话、历史题材的画家，也是他同时代多数名人的画师，他擅长运用色彩，在威尼斯绘画的全盛时代称雄画坛。1576年去世。

安德烈·德尔·维罗乔（Andrea del Verrocchio）1435年生于佛罗伦萨，可能是多那太罗的学生，主要给美第奇家当雕塑师。波提切利、莱奥纳多·达·芬奇和培鲁基诺都是他兴旺作坊中的学生。1488年去世。

孔拉德·维茨（Conrad Witz）约1400年生于斯瓦比亚但移居巴塞尔，1434年加入巴塞尔画家行业公会。他是地道的现实主义者，其最著名绘画1444年的《基督水上行》中可见日内瓦湖之一部。1444年去世。

小词典

茛苕（Acanthus）植物名，叶多刺分杈。

祭坛画（Altarpiece）挂在祭坛上方或后方的绘画或雕刻，或装饰屏风。

拱廊（Arcade）连环拱门，共戴一顶，由柱支撑。

洗礼堂（Baptistery）施洗礼的独立建筑，至中世纪结束都是意大利的独特建筑。

巴罗克（Baroque）17世纪出现的建筑、装饰和一般艺术风格。

会堂（Basilica）对古代罗马城市的公众会堂和基督教早期教堂形式的称呼。

拜占庭式（Byzantine）受东罗马即拜占庭帝国（330—1453年）影响而产生的艺术风格，因其高度程式化的宗教绘画、镶嵌画和壁画而知名，色彩特别艳丽。

僧众聚会所（Chapter House）寺院、修道院或大教堂的院长、副院长和其他僧众聚会讨论院务之处。

着色的（Chromatic）彩色的。

古典式（Classical）指希腊、罗马艺术及从中发展出的后世风格。

柱廊（Colonnade）一列石柱等距而置。

公社（Commune）文艺复兴时意大利城市的一种政治组织形式。

科林斯式（Corinthian）四种古典建筑形式中装饰最华美的一种，柱头形如倒钟，饰有茛苕叶。

壁带、檐板（Cornice）墙头或拱顶上的水平嵌条，或屋内墙壁与天花板接头处的嵌条。

丰盛角（Cornucopia）物产丰富之角，常以山羊角表示，角上堆满水果、鲜花等。

双联画（Diptych）两幅画铰合在一起形如书页，打开后可直立，内容多为宗教题材，用于祈祷。

施主（Donor）向教堂捐赠艺术品的人，他的形象应见于该艺术品中，起先很不显眼，但文艺复兴时成为作品的重要组成部分。

多利亚式（Doric）四种古典建筑形式中最常用一种，柱无基座，柱头无装饰。

镌刻（Engraving）印制法，在金属或木板上刻出粗细、深浅、纹理各不同的线条，线中施墨，随后付印。

柱顶盘（Entablature）古典建筑中由柱支撑的水平部分，即下楣、中楣和上楣。

建筑物正面（Façade）房屋主要表面，通常临街。

远近缩小法（Foreshortening）运用于单个物体或形象上的透视法，对象远离观众时尺寸缩小，这样最靠近观众的部分就显得特别大，其他部分则明显收缩。

形式（Form）艺术品的结构，各部分的比例及其排列，使之成有机整体。

壁画（Fresco，意大利语“鲜明的”）墙上作画之法，文艺复兴时在意大利臻于完善，画家在特备的湿灰泥上着色，色与灰泥结合，形成结实的表面，画即成为墙的一部分。

中楣（Frieze）建筑物上、下楣中间的装饰部分，也指建筑物或房间顶端周围的雕刻带。

哥特式（Gothic）指12至16世纪在北欧特别流行的建筑风格，特点是拔地而起，有拱门扶垛、尖塔、精致的穹顶、窗格及彩绘玻璃等。19世纪时一度有哥特风格的复苏。

人文主义（Humanism）文艺复兴时的思想运动，背离中世纪的神学研究路线，主张研究希腊、罗马的古典文化，强调人的行动与能力，而不是神的行动与能力。

游廊（Loggia）有顶建筑，至少一面开放。

风格主义（Mannerism）约1520—1590年的一种意大利艺术风格，特点是人物形象扭曲拉长，构图不明，夸张混乱，色彩刺目，给人以生硬、不协调的感觉，与古典艺术规则相抵触。

中殿（Nave）教堂主体，两边常有侧廊环抱。

公馆（Palazzo，意大利语“宫殿”），豪华的城市住宅，亦称“宫”、“邸宅”。

调色板、色组（Palette）画家调色之板；某一画家所用的一组色彩。

捐助人（Patron）资助艺术家或委托创作艺术品之人，常为王室、富户、教会显贵或政、教团体。

空间透视法（Aerial Perspective）运用色彩色调的变化以取得距离效果的方法，其原理是物体离观察者远时颜色会起变化。

一点透视法（One-point Perspective）在二维空间即平面上表现三维空间即立体的方法，其原理是对观察者来说远处的物体显得比近处小。

广场（Piazza）市镇上空旷地区。

“哀悼”像（Pietà，意大利语“怜悯”）表现死去的基督及其母亲的艺术品。

壁柱（Pilaster）扁平柱，附于墙上或筑于墙中。

平面（Plane）在绘画中指与画布表面平行的各假想面，这些面逐个向纵深发展以造成空间，在其上画置人或物。

有柱门廊（Portico）有顶的空间，至少一边有柱，常是房屋入口。

浮雕（Relief）表面雕刻，所雕形象凸出但不能站立。

文艺复兴（Renaissance）传统上指1400—1530年间学术和艺术活动的“再生”或“复苏”，这些活动以古典学问和美学模式为基础。

珠饰（Roundels）圆形小嵌板、小壁龛或小窗。

圣器室（Sacristy）教堂中收藏经籍、法衣、器皿等圣物的小室。

棺墓（Sarcophagus）石或大理石坟墓，常有雕刻装饰。

银笔画（Silverpoint）用银笔尖作画的过程或成果。

浅浮雕（Stiacciato）凸出部分尽可能浅的浮雕。

有顶柱廊（Stoa）有柱的遮盖地区，如古希腊城市中的那种。

灰泥（Stucco）一种石灰泥，为建筑物装饰工作打底之用。

圆形画、圆形雕（Tondo）圆形绘画或浮雕。

窗格（Tracery）装饰性透雕，常用石刻。

坛（Tribune）罗马会堂中官员就坐的高台，可能此即基督教教堂中主教座位的来源。

三折屏风画（Triptych）三块画板铰在一起。

穹顶（Vault）砖或石砌成的拱形顶。

体量（Volume）在艺术中指强烈的三维空间感。

进一步阅读书目

M.巴克桑达纳：《绘画和15世纪的意大利经历》，牛津大学出版社，1972年。

G.A.布鲁克纳：《文艺复兴时期的佛罗伦萨》，怀利出版社，1969年。

J.布克哈特：《意大利文艺复兴时期的文化》，新美国文库，1960年。

K.克拉克：《文明》，英国广播公司和约翰·默里公司，1969年。

E.H.贡布里希：《规范与形式》，文艺复兴艺术研究丛书，费顿出版社，1978年。

E.H.贡布里希：《艺术的故事》，费顿出版社，1978年。

E.H.贡布里希：《象征形象》，文艺复兴艺术研究丛书，费顿出版社，1972年。

H.W.詹森：《艺术史基础》，艾布拉姆斯/普伦提斯—霍尔出版社，1971年。

M.利维：《早期文艺复兴》，企鹅出版社，1967年。

M.利维：《盛期文艺复兴》，企鹅出版社，1975年。

P.默里：《文艺复兴建筑》，泰晤士和哈得孙公司，1969年。

E.帕诺夫斯基：《文艺复兴和西方艺术的复兴》，竖琴火炬书社，1969年。

J.H.普拉姆：《企鹅文艺复兴全书》，企鹅出版社，1964年。

H.沃尔夫林：《古典艺术》，费顿出版社，1952年。

原始文献

L.A.阿尔贝蒂：《论绘画》，佛罗伦萨马莱出版社编，1950年；（英文版）耶鲁大学出版社，1967年。

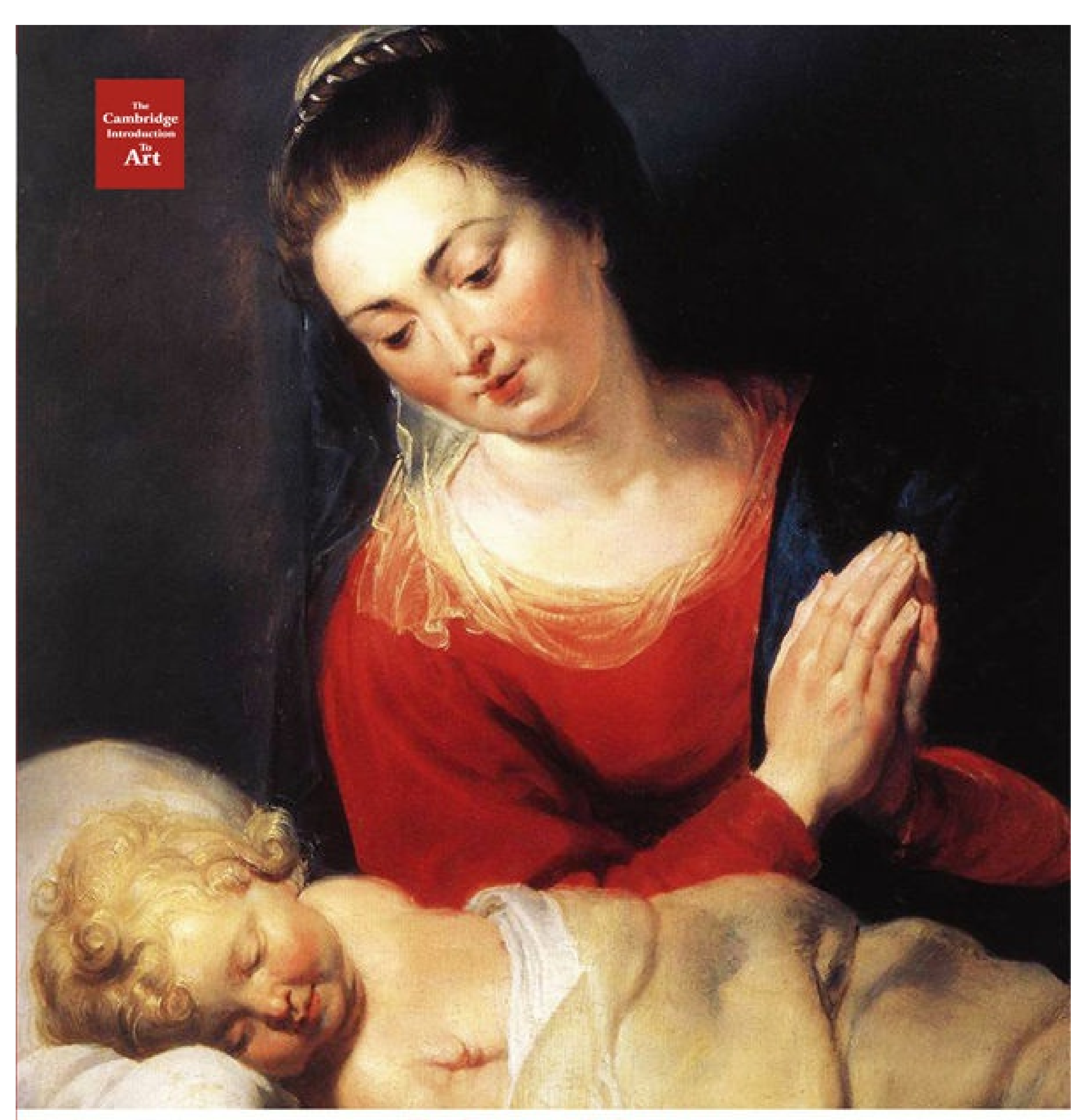
B.卡斯蒂利奥内：《廷臣》，米兰穆尔西亚出版社，1972年；（英文版）登特出版社，1975年。

G.瓦萨里：《画家、雕塑家和建筑师生平》，G.米拉内西编，佛罗伦萨，1878年；（英文版）登特出版社，1970年。

韦斯帕西亚诺·达·比斯蒂奇：《韦斯帕西亚诺回忆录》，P.丹科那和E.艾希利曼编，米兰，1951年；（英文版）伦敦，1962年。

注释

[1]即教皇亚历山大六世（1492—1503在位）。——译者



The Seventeenth Century

剑桥艺术史

17世纪艺术

[英国]玛德琳·梅因斯通 罗兰德·梅因斯通 著 钱乘旦 译

译林出版社

版权信息

著作权合同登记号 图字：10-2012-326号

书　　名　17世纪艺术

作　　者　【英】玛德琳·梅因斯通 罗兰德·梅因斯通

译　　者　钱乘旦

责任编辑　李瑞华

出版发行　译林出版社

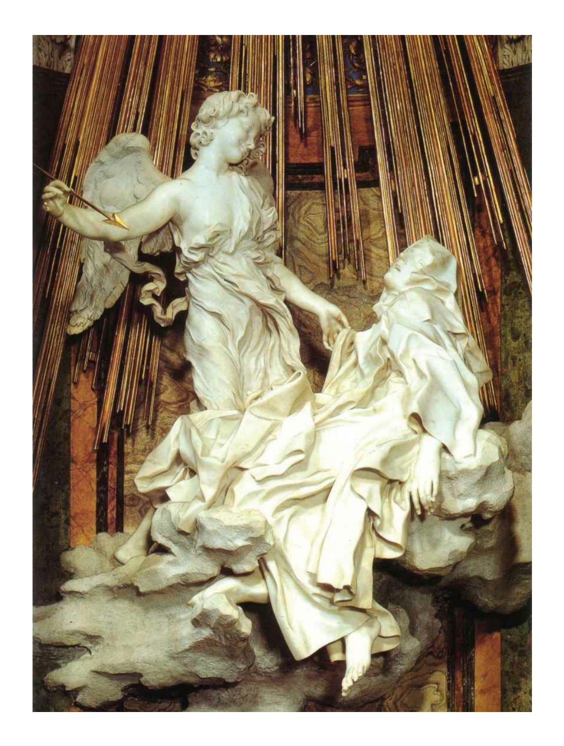
ISBN　978-7-5447-6925-9

关注我们的微博：@译林出版社

关注我们的微信：yilinpress

意见反馈：@你好小巴鱼

目录
CONTENTS



1. 吉安洛伦佐·伯尔尼尼作《圣德肋撒的幻觉》，1645—1652年，大理石，真人大小，罗马圣玛利亚·德拉·维托里亚教堂科尔纳罗礼拜堂。

序

对一切爱好美术的人来说，17世纪艺术大有看头。这时有第一流的绘画、雕塑和建筑，艺术家能出色地表达故事情节，巧妙地唤起感情、表现人物、渲染气氛。不同艺术家表达同一故事时可以有不同方法，对所画人物和所熟悉风景的观察也不同，但他们都非常直接地对观众说话，所以我们看起他们的作品来，常常就好像在读书。

谁如果第一次接触这种艺术，最好的方法也许就是用这种方式让艺术直接向他说话。本书的插图都是精选的，正好可以让我们这样去欣赏，即使我们还不可能看到这些绘画、雕塑或建筑物真品也罢。当然，只要有机会，还是应该去看原物的。在一幅画面前，我们可以努力找出绘画的主题，看看画上的人在做什么，他们为什么在那儿；而站在建筑物前面或里面，就可以想想它对我们产生了什么影响，为什么会有这种影响。这样做是很有趣的——即使只靠书中插图之助也罢——它可以让我们判断：在时光流逝三百多年后，作品还在多大程度上向我们直接“说话”。

看艺术品与读书读诗差不多，可以通过实践而逐步熟悉，在理解作品的“语言”和艺术家的意图之后，它就会变得简单易懂。我们写这本书的目的就是帮助大家掌握这门艺术，书中将记载艺术家创作的背景，人们要他们做什么，他们自己想做什么；我们还要讲艺术家是怎样取得某些效果的，并学会辨认不同作品的特色。

书中每一章都讨论17世纪艺术的一个重要侧面，比如它怎样从16世纪的艺术中发展出来；它如何追求印象深刻的现实主义风格；它的色彩和动作；其他艺术家所提倡的比较拘谨的创作手法；能够让我们透察时人性格与抱负的肖像画；以及对风景和日常生活环境的不同看法等等。假如读者愿意，各位可以在看完插图后立即阅读大家最感兴趣的章节——甚至直接讨论单个的艺术作品也行——而不必先看全书，对17世纪的成就取得较全面的了解。书后还附有对生僻术语的解释和书中主要艺术家的生平介绍。

本书仅想作入门的指南，因此书后开列一些读物供进一步参考。玛德琳·梅因斯通在写作时，曾希望能和她的读者分享她对17世纪伟大艺术的热爱之情——就像她在担任维多利亚和艾伯特博物馆教育部主任时，曾成功地和听她讲解的人分享过的那样。不幸的是，在她开始动笔写作时她已经身患癌症，未能完成就离开了人世，但她仍为个别绘画和雕塑品写了许多精彩动人的评述——第2和第3章的许多段，以及第4至第7章的绝大多数。这以后，填空补白、概述背景、书写结尾章节和大部分序论的任务就落到我身上。我以同样的热情写作，把这看作是对她的最后贡献，她和我共同生活了这么久，而我又在那么多方面欠着她的情。我还要提另外两个人——剑桥大学出版社的安妮·博伊德，出这套书就是她的主意，和帕特里西娅·赫福德，她是我们的好朋友。我相信玛德琳也会要我代她致谢的，她们在她困难之时不断地鼓励，伸出援助之手。此外我自己也要向她们致谢，她们也不断地鼓励过我，没有她们的鼓励，我是不敢承认我所做的工作能达到最后圆满的。

罗兰德·梅因斯通

1980年4月于圣奥尔班斯

1 导言

17世纪是艺术活动蓬勃向上的时期，这是个伟人辈出的时代，产生了像伯尔尼尼和鲁本斯、克劳德和普桑、伦勃朗和委拉斯开兹这样一些巨匠，以及在今天知名度虽较小，但实际上是处于相同级次上的其他许多大师。这也是个充满信心和乐观精神的时代，至少在成果最丰硕的几个中心是这样。艺术赞助人和艺术家有广阔的行动和思考天地。今天我们因直接迎合观众的感情而不时会有的那种畏惧，在当时却几乎不存在。

我们给这时期的艺术一个正式的名称叫“巴罗克”。巴罗克艺术并不是铁板一块，每一个巨匠都有他自己的风格，个人风格上的差异又反映在国与国之间更大的差别上——比如说，反映在17世纪初罗马的艺术和后来法国或荷兰的艺术之间。但法国和荷兰及其他地区的艺术家始终与罗马保持联系，他们都对文艺复兴时期和古罗马艺术有浓厚兴趣，而这就意味着他们之间有明显的相似之处。

文艺复兴艺术起源于佛罗伦萨，巴罗克艺术则起源于罗马，它是在为天主教会和富裕的宗教贵族效劳时产生的。在弄清楚如何会出现这种情况以后，我们就可以把其中一些作品和前一个时期的作品做比较，这将使我们初步认识巴罗克艺术的某些典型特征。再往后一点，我们还要看看在17世纪发展起来的某些风格上的差异。

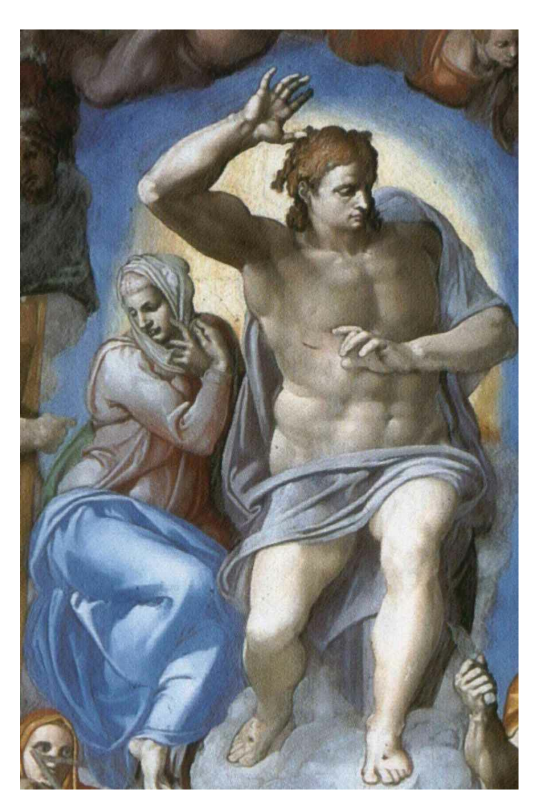
17世纪初的罗马：教会的胜利

1527年之后的几年，很少有人看出罗马又真会成为西方世界或天主教教会的艺术中心，而教皇竟会对这种复苏起主要作用。1527年，教会已经处在路德这些改革家的猛烈攻击之下，罗马城又被一支庞大的西班牙雇佣军洗劫一空。毁坏极其惨重，许多死里逃生的人流离失所，沦落他乡。但对那些留下来的人来说，重建家园、恢复经济的要求却如在现代战争中被摧毁的国家那样，成为复兴的动力。

教会靠自我改造进行反击，有些行动是由品德高尚而卓有才能的个人采取的，其中如圣依纳爵，他曾创立影响很大的传教布道团体耶稣会（即一般人所知的耶稣会士）；圣方济各·沙勿略，他曾在东方传教，是耶稣会早期会员；圣菲利普·内里创建了奥拉托利会；圣德肋撒则改造圣衣会。1542年[1]教皇保罗三世召集全教大会，这就是特兰托公会议，该会在断断续续召开了近二十年之后，重申并澄清了天主教的一切基本信仰，严肃了宗教仪式并将其编纂成册，对新教教派如路德派、卡尔文派等等，则决定不作任何妥协。

这种自信的对抗态度使大会显得生气勃勃，而米开朗基罗《最后的审判》中那威风凛凛的基督形象，就是它最好的表现。这幅画在大会召开前不久就已完成，结果却比16世纪后半期的任何绘画和雕塑都表现得更出色。这种情况是由于大会并不像某些新教徒那样提倡偶像破坏，它没有像新教徒那样把基督和圣人们的绘画与雕像清除出教堂，相反，它同意用这些肖像来开导信徒，但开始时把重点放在建筑上。

人们继续对圣彼得教堂的旧堂进行改建，1590年完成圆顶。许多很大的新教堂建造起来，其中包括为耶稣会和奥拉托利会修造的那些。到16世纪末，在教皇西克斯图斯五世主持下，罗马城本身也重新规划过，成为像我们今天所见的这样——长而直的大道连接许多中心广场，并和重要的教堂相隔不远。每个中心广场都有喷泉为标志，或者一个古典式的方尖塔。西克斯图斯五世公开宣称要把罗马重新变成名副其实的首都，真正继承异教时期的帝国罗马，为做到这一点，人们放肆地掠夺或篡改古代遗迹。



2.米开朗基罗·博纳罗蒂《最后的审判》中基督细部，1536—1541年，壁画，罗马西斯廷礼拜堂。

到17世纪初，对抗已经不必要了，教会已经取得胜利。大量的新祭坛需要作画，同时还有许多其他工作要做。这使罗马对大艺术家们有很大的吸引力，他们从意大利各地来到罗马，同时也来自低地国家、法

兰西和西班牙。他们的作品多数都有很浓的宗教色彩，有些是对老题目作新解释，有些则发掘新题材，比如表现上文提到的改革派圣徒的生平，即那些刚死不久并仍对许多人有鼓舞作用的圣男圣女。不错，许多艺术家本身就笃诚信教，但也有一些非宗教性质的工作可做，比如给公馆、别墅作装饰画。艺术家和他们的主顾都不觉得在基督教信仰和生活提供的欢乐之间有什么不一致，因此，他们也大胆地使用异教神话的丰富遗产，这笔遗产是由文艺复兴时期的人文主义者们留传下来的。

在文艺复兴晚期的几十年中，这些异教神话——古希腊罗马关于神的故事——常常被用作绘画、雕塑和公馆装饰的题材，其中一个故事由拉斐尔及其助手于1516年画在大银行家阿戈斯蒂诺·基吉（Agostino Chigi）的郊外别墅里。这是个面向花园的房间，他们在平坦的天花板中央画了《丘比特和普赛克的婚礼宴会》，就好像画在一张挂毯上。在开阔的天空下，挂毯仿佛是临时的帐篷。

这所别墅现在叫法尔内西娜（Farnesina）别墅，它在1595年转入年轻的红衣主教奥杜阿尔多·法尔内塞手中，这时他已经继承了在台伯河对岸的家族府宅法尔内塞公馆，公馆中藏有从古罗马废墟中找到的极其精美的大理石雕像收藏品。他请阿尼巴·卡拉奇，一位博洛尼亚画家，给这座公馆的大餐厅天花板作画，这可说是与拉斐尔的装饰画相对应的早期巴罗克作品——他画的是奥维德所叙说的众神生活的情景。



3. 拉斐尔作《丘比特和普赛克的婚礼宴会》，1516年，壁画，罗马法尔内西娜别墅。



4. 罗马法尔内塞公馆画廊，其中可见阿尼巴·卡拉奇的天花板壁画。



5.阿尼巴·卡拉奇作《巴库斯和阿里阿德涅的狂欢游行》，1597—1600年，天花板壁画细部，罗马法尔内塞公馆。

阿尼巴的画面积较大，因此他的方案比拉斐尔的复杂得多。他想象在墙壁檐板上方不是真正的天花板，而是一道扶栏，房间的空间超出于扶栏之上，甚至能瞥见开阔的天空。他画的天空在四角可见，而其他地方，房间被画得好像一直向上，撑住一道更高的檐板，这道檐板只有一部分可以看得见。这个想象中的向上延伸部分完全用石雕人像和青铜串珠装饰起来，但这些都是画出来的，由于有身涂纯真肉色的裸体青年存在，空间就显得更真实，青年们仿佛是在那真正的檐板上倚栏而坐，或舒适地跪着。描写众神生活的主要场景被置于这么一种建筑结构中，仿佛是一幅幅带框的画。

天花板中心画的是巴库斯和阿里阿德涅坐在漂亮的马车中凯旋，豹和山羊在拉车，前面打头的是骑毛驴、喝得醉醺醺、胖乎乎的赛利纳斯，他由裸着身子、因喝醉酒而踉踉跄跄地载歌载舞的青年们架着。画下方两角斜倚着森林之神和迈娜得斯，当游行队伍在阳光照耀下的自然风景中缓缓向前时，他们的存在使纵深感更为强烈。整个气氛无比欢快。[2]



6.提香作《圣母升天》，1516—1518年，木板油画，690×360厘米，威尼斯弗拉里的光荣圣母玛利亚教堂藏。



7.阿戈斯蒂诺·卡拉奇作《圣母升天》，1592年，博洛尼亚美术馆藏。

欢快的气氛、纵深的感觉、现实主义的绘画和动态情景，这些特点后来成为许多巴罗克绘画的典型特征。但在拉斐尔的天顶画上，这些特征从未表现得这么充分。比如说，拉斐尔的画上人物相对静止，他们排成一行，好像是一条扁平的饰带。但我们不能把所有这些创新都归于阿尼巴一人，同时期威尼斯的绘画中也出现了这些东西，而这是阿尼巴所熟知的。

为公正对待威尼斯人，我们可以比一比两幅宗教画——其一是提香的巨幅祭坛画《圣母升天》，在1516—1518年为威尼斯弗拉里教堂所作；另一幅则是阿尼巴的哥哥阿戈斯蒂诺画的同一题材，约作于1592年。

如果不考虑提香的画上内容较多，比如在顶上有上帝在等着迎接圣母，他身旁有捧着金冠准备戴在圣母头上的天使等等，那么两幅画的特色有什么不同呢？也许最明显的是在阿戈斯蒂诺的画中各部分结合得更紧凑，人物的动作更连续，就好像在阿尼巴的《巴库斯和阿里阿德涅的狂欢游行》中一样。但人物的对比也更鲜明，这种对比有强烈的冲击力，能唤起观众的情感。可以说阿戈斯蒂诺的画更引人注目，使人们更准备投入行动，这后来也成为巴罗克艺术的共同特征。但我们应该当心，不要因此就说阿戈斯蒂诺的画更好。在艺术中，得之于此常意味着失之于彼，今天看来，我们会觉得提香的画更深刻，而且最终更具有动感。这部分是取决于我们自己的性情，部分也取决于两位艺术家各自完成预定计划的能力。对我们来说重要的是：在二者之中，是阿戈斯蒂诺的手法更符合17世纪天主教信徒们的气质，而在其他方面，如对个别人物的现实主义处理和色彩运用等等，两幅画的差别就小得多。阿戈斯蒂诺在这些方面学习提香，就像鲁本斯后来所做的那样。

雕塑和建筑

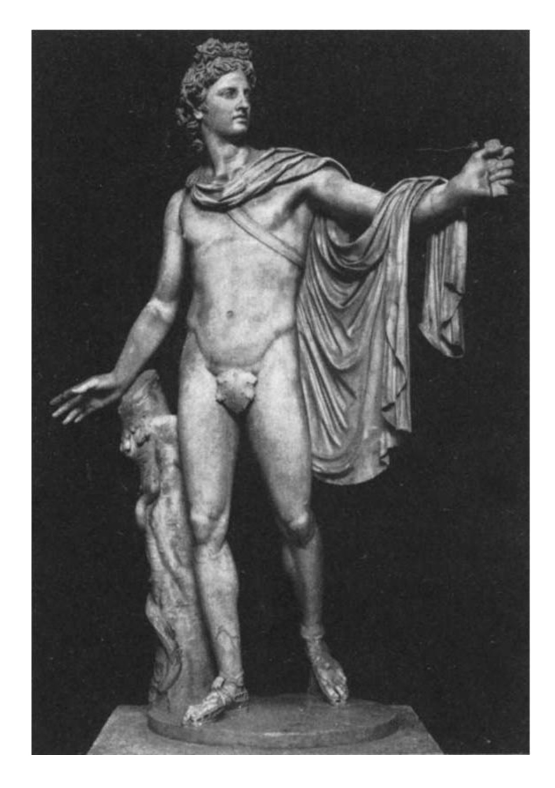
巴罗克特征也在很大程度上从雕塑和建筑方面表现出来。当然，表现的方式不完全相同，而且直到后来才表现得比较清楚。有三位艺术家的作品当时表现出这种特征——伯尔尼尼、博罗米尼和皮耶特罗·达·科尔托纳，但他们直到16世纪最后几年才出生；而且建筑这门艺术，又总是要过很长时间才会起变化，因为它需要时间去建造。

我们现在不仅可以把巴罗克风格和文艺复兴艺术作比较，而且可以和古罗马的（甚至在较小程度上和古希腊的）雕塑和建筑作比较，也就是和所谓的古典艺术作比较。古典绘画传世的很少，但许多罗马雕塑和建筑物保存下来，至今犹在，雕塑中还包括大量希腊作品的仿制品。这些遗物对17世纪艺术家来说，既是样板又是挑战，正像它们对文艺复兴艺术家也起过同样的作用；但17世纪的艺术家看问题的眼光不同，而且受不同作品的影响。若是把米开朗基罗在16世纪初雕刻的《旧约》大卫石像和一百多年后伯尔尼尼雕刻的同一形象作比较，这一点就看得很清楚。

米开朗基罗一定研究过也描画过古典雕塑，当然还有他画室中的真人模特儿。他的《大卫》是典型的文艺复兴作品，明显地与所谓的《瞭望塔中的阿波罗》有联系。这尊石像正好在它之前不久发掘出来，可能是罗马时期对一座公元前4世纪希腊原作的仿制。两尊像体态相同，重量都落于一只脚上，全身扭转成S形以达到平衡。米开朗基罗的《大卫》比《阿波罗》更有力量感，没有一处显得僵直，每一块肌肉都在皮肤下活动，使人感到运动只是暂时地稍停，石弹很快就要发出，它将击毙歌利亚。但两尊石像又都是静止的，而且在后来的《最后的审判》中，基督决断的手势也有相似的静态。



8. 米开朗基罗·博纳罗蒂作《大卫》，1501—1503年，大理石，高434厘米，佛罗伦萨艺术学院藏。



9.《瞭望塔中的阿波罗》，原作可能制于公元前4世纪，大理石，高224厘米，罗马梵蒂冈藏。



10.吉安洛伦佐·伯尔尼尼作《大卫》，1623年，大理石，高170厘米，罗马博尔盖塞美术馆藏。

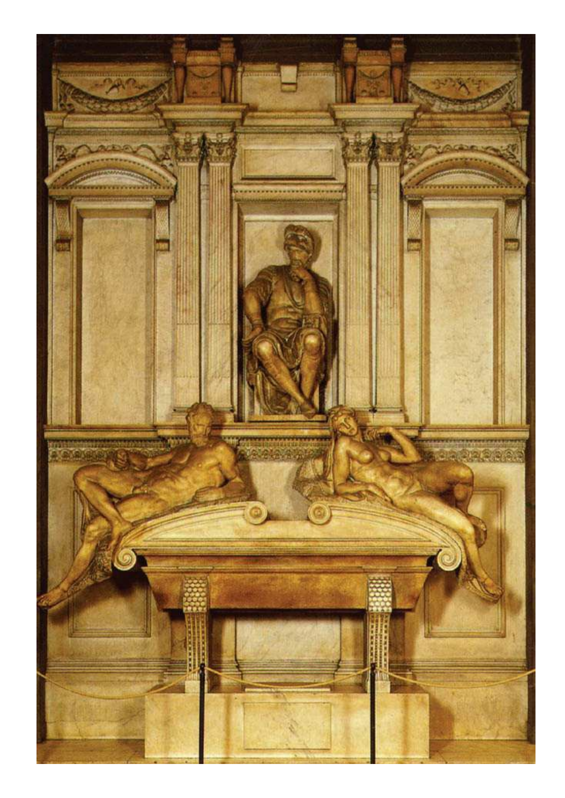
伯尔尼尼的大卫则表现为正在投弹，就连紧咬的嘴唇都显示出此时此刻的高度专心和用力。虽说没有

哪尊传世的古像具有同样的表情，但可以认为公元前2或前1世纪的《博尔盖塞武士》却比《阿波罗》更有可能是其模本。同样值得注意的是，假如我们站在伯尔尼尼的《大卫》前（最初人们必须这样做，因为它靠墙而立），我们就不仅看到它的动作而且被卷入其中。石弹很快会擦我们之身而过，我们甚至可能以为自己就是歌利亚；一些小的细节，比如像右脚脚趾在座基边缘微微勾曲以便站得更稳等等，使人们更感到事件的紧迫性，感到自己置身其中，相比之下，米开朗基罗的《大卫》则仅仅包含它自己。

后来，当伯尔尼尼为罗马的圣玛利亚·德拉·维托里亚教堂一个小礼拜堂塑造《圣德肋撒的幻觉》时，他就尝试用大体相同的手法唤起更大的宗教热情。圣依纳爵极为强调基督徒应体验基督受难、复活和升天时的感情变化，也强调想象地狱的磨难和与上帝神交时的欢乐。伯尔尼尼和当时许多人一样，恪守圣依纳爵所规定的精神操练。圣德肋撒教团热情帮助跪在圣坛下的人体会他们那位女圣人的神奇经历，据德肋撒自己说，曾有一个天使来拜访过她，他手持金矛，矛头有火，他好几次把矛头插入她的心脏，造成极大的痛苦，但同时也激起她对上帝的爱如火中烧而全身酥软。伯尔尼尼这次又抓住了一个刹那——就在那一刹那，天使举起金矛，准备刺向心脏。但他真正向我们展示的是对那一事件的幻觉，我们在礼拜堂中跪下时，他就把那幻觉放在我们眼前，事实上，圣女和天使群雕只是这整体幻觉的一部分，圣女用白色抛光大理石雕成，昏迷过去了，躺倒在深色的云朵上，包金的天国之光从上面射下来，由一扇隐蔽的窗户照亮。头上的穹顶中，天空开阔，显露出更多的天使，建筑结构冲我们而来，礼拜堂两边的楼厅里还可以看见其他朝圣者的雕像，这些都使我们觉得这种幻象越发真实了。



11. 吉安洛伦佐·伯尔尼尼建造的罗马圣玛利亚·德拉·维托里亚教堂科尔纳罗小礼拜堂，1645—1652年，此图是18世纪绘画，什未林国立博物馆藏。



12.米开朗基罗·博纳罗蒂建造的佛罗伦萨圣洛伦佐教堂新圣器室，1519—1533年。

如果把小礼拜堂本身说成是典型的巴罗克建筑，那就太夸张了，没有任何单件作品可以这样评价，而这小小的礼拜堂，它简单的长方形设计仅来源于过去的传统，当然就更谈不上是这样了。但如果我们把它和米开朗基罗在佛罗伦萨圣洛伦佐教堂的新圣器室作比较——那里的一切同样出自一个人之手而且包含这个艺术家的主要雕塑品——就能看出罗马巴罗克建筑的特征和文艺复兴晚期甚至是匠心独具的作品相比有些什么不同了。新圣器室仅仅包含它自己，正如米开朗基罗的雕塑一样。我们走进去仿佛是不速之客，尽管它给雕像提供了完美的环境，然而要把雕像和建筑分开并不是难事。在伯尔尼尼的礼拜堂中，雕塑、绘画和建筑物融为一体，不仅不使我们有闯入之感，而且把我们拉入其中。在这个意义上，我们可以说罗马巴罗克建筑具有动态，就像伯尔尼尼的《大卫》一样，而文艺复兴建筑则是静态的，即使它如米开朗基罗的《大卫》那般紧凑有力也罢。

我们还可以说在《圣德肋撒的幻觉》中，雕塑具有绘画的某些特色。人物安排得只能从前面看，配合着房屋的结构，隐蔽的窗户调节光线，加强了金线和彩色大理石的色彩效果。同样，画在穹顶上的天使和云朵也具有雕塑的某些特质，因为它们创造出三维空间的幻觉。

跨种类的艺术表达方式同样可以在阿尼巴·卡拉奇的法尔内塞公馆天花板壁画中看出来，那儿房间的真实构造有一种持续向上的幻觉。我们以后在看伯尔尼尼为新建的圣彼得大教堂创作的两件最重要的艺术品——圆顶下的华盖和后殿中的圣彼得座椅时，将会看到它以另一种形式出现。

然而总体来说，雕塑家、画家和建筑师用不同方式进行工作，雕塑家和画家可能都想对现实表达相同的幻觉，但雕塑家可以塑造真正的立体，放在真实的光线中让人观赏；画家则只能在平面上通过运用色彩来暗示立体的存在，而通常只有建筑师才能创造空间，在其中我们可以真实地活动。

正因为如此，我们将分头来看这三种艺术，首先看雕塑，然后用较大的篇幅研究绘画，最后转向建筑，而在建筑中绘画和雕塑往往也发挥重要作用。我们将谈到艺术在不同国家中的不同发展方式，但重点将放在不同的题材——神话、宗教、人物、风景——和不同的表现手法上。

2 雕塑：大理石上的动态和血肉

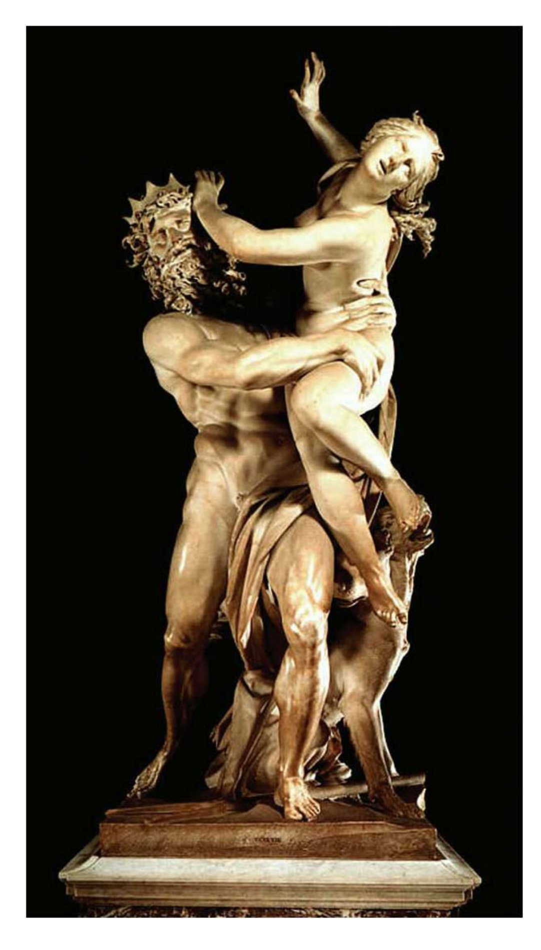
吉安洛伦佐·伯尔尼尼是17世纪主要的雕塑家，有人甚至说他是当时最伟大的艺术家，因为他像米开朗基罗一样，同时也是画家、建筑师，还有其他专长。他在技巧和作品数量方面都超出他的同时代人，事实上，他只要把那些技术上略逊他一筹的人当作他作坊里的助手使用，就可以完成相继几个教皇交给他的大型工程。他可以只管设计构思，制作草图，做小黏土模型和较大的石膏模型，然后由他的助手做大部分的雕刻工作。但他的早期作品例如《大卫》，却是他一个人完成的。

因此在本章中我们将集中谈论伯尔尼尼，当然有时会把他同时代的两位罗马人及法国雕塑家弗朗索瓦·吉拉尔东的作品拿出来作比较。我们将谈到他为新建的圣彼得大教堂提供的两件主要作品——华盖和圣彼得的座椅——它们既是雕塑，又是建筑物。

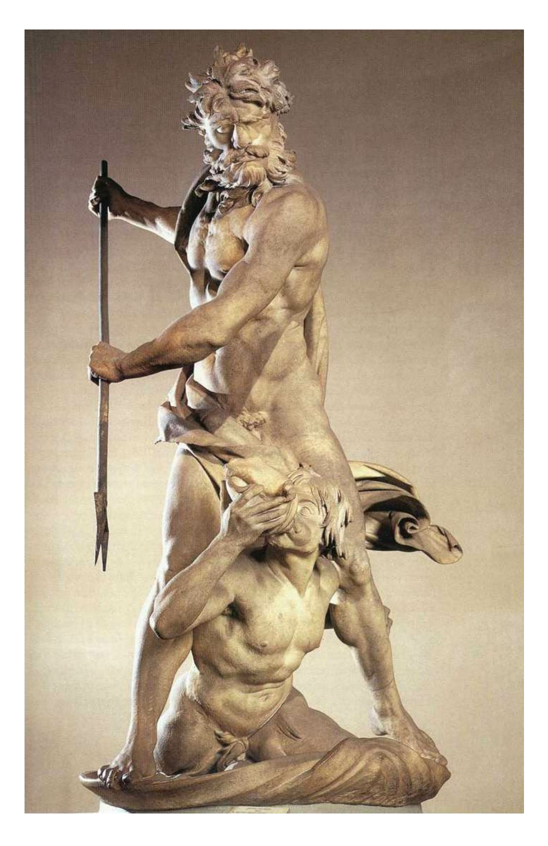
像米开朗基罗一样，伯尔尼尼精心研究，细心描画了梵蒂冈的古代雕像收藏品，从典雅的《瞭望塔中的阿波罗》直到传世古典作品中最狂烈、最有戏剧性的群雕：拉奥孔及其两个儿子与大蛇搏斗的雕像。这些雕像反映出古人对解剖有惊人的知识，了解身体的运动，也反映出他们在构图时的多样性和表现皮肤、毛发、鸟羽、兽皮、人物穿着时的自然主义手法。他还在童年时代就被这些东西迷住了，当时他唯一的愿望就是要和它们一比高低。这一点可以从他传世的最早作品之一《母羊阿玛尔忒亚和婴儿时期的朱庇特及牧神》[3]中看得很清楚，据说这件作品是他刻着玩的，但它表现得如此逼真，人们长期以来以为是古代的作品。



13.吉安洛伦佐·伯尔尼尼作《母羊阿玛尔忒亚和婴儿时期的朱庇特及牧神》，约1615年，大理石，罗马博尔盖塞美术馆藏。



14. 吉安洛伦佐·伯尔尼尼作《普路托和珀耳塞福涅》，1621—1622年，大理石，真人大小，罗马博尔盖塞美术馆藏。



15. 吉安洛伦佐·伯尔尼尼作《尼普顿和特里同》，1620年，大理石，高184厘米，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。

但伯尔尼尼并不止于与古代雕刻家相媲美，正像阿尼巴·卡拉奇有感于古老的神话而画出新的、活生生的自然场面，伯尔尼尼则试图用戏剧性的、有生命的塑像来再现神话故事。试看在《普路托和珀耳塞福涅》[4]中，普路托这个冥国的神祇如何抓起珀耳塞福涅并把她带到那黑暗的地府去，而珀耳塞福涅则哭叫着挣扎着企图用手把他推开。在这强盗面前她软弱无力，冥王的手搂着她的大腿和臀部，手指陷进柔软的肌体，而这却是大理石做的！尽管如此，他们的身体却显得很真实，我们忍不住要摸一摸；他们的皮肤富有性感，女性柔软而男性硬挺，头发在空气中飞舞，衣带在疾跑中飘荡，普路托飞奔向前，在我们伸手拦他之前就会从我们身边擦身而过。

和《大卫》一样，这组群像也是为红衣主教希皮奥内·博尔盖塞作的，设计时就准备在他的别墅（即现在的博尔盖塞美术馆）中靠墙而放。因此尽管珀耳塞福涅扭转的身体和挥动的手臂可以有三维的自由空间——为此就连伯尔尼尼这样有高超雕刻技巧的人也会绞尽脑汁——塑像却仍旧作正面设计，而且要一眼就留下深刻的印象。

这种情况同样适用于他当时作的另一组群像——《尼普顿和特里同》[5]，这组群像是为蒙塔尔托别墅（VillaMontalto）花园雕刻的，用来放在一个椭圆形水池尽头的喷泉上。如真人一般大小的尼普顿手持青铜三叉戟戳向脚下的海水，特里同则举起海螺使劲地吹，以平息升起的风暴。

在这些和其他类似的作品中，可以看到17世纪初期欢快的自信感。在法国雕塑家吉拉尔东表现普路托和珀耳塞福涅故事的作品中，我们则看到较拘谨的格调，这是17世纪法国艺术（尤其是绘画艺术）的典型特征。吉拉尔东的群像也是一件造诣很高的作品，它造型优美、雕刻精细。但我们不妨自问这些形象是否和伯尔尼尼的人物一样自然健美，珀耳塞福涅的挣扎是否可信，衣带和头发是否有什么含义，而我们自己是否也同样感到卷在事件中？在这儿，伯尔尼尼表达的戏剧性感情为端庄和风雅之故而受到压抑，其结果看来就失去真实性。对这种拘谨的倾向，我们在第5章还要作进一步探讨。



16.弗朗索瓦·吉拉尔东作《普路托和珀耳塞福涅》，1677—1699年，大理石，真人大小，凡尔赛宫藏。

教皇的墓棺

和伯尔尼尼同时的罗马人中，能和他匹敌的主要对手是亚历山德罗·阿加尔迪，他们的作品可以用圣彼得大教堂的两座教皇棺墓来作直接比较。伯尔尼尼的乌尔班八世墓于1627年动工，主要工程在其任期内完成；阿加尔迪的利奥十一世墓则开工于1634年，此时利奥已死去多年。两座墓大约都用二十年时间才完成，因此工程在相当长时间内同时并进。当时已经有一些教皇的墓是让教皇端坐墓上，下面则有两个象征性人物环绕两侧（表示某种美德）；但伯尔尼尼和阿加尔迪的墓有所不同，它们的两个人物直身而立，靠紧教皇，石棺则作为纪念碑的一个组成部分来处理。



17. 吉安洛伦佐•伯尔尼尼建造的乌尔班八世墓，1627—1647年，大理石，罗马圣彼得大教堂。



18.亚历山德罗·阿加尔迪建造的利奥十一世墓，1634—1652年，大理石，罗马圣彼得大教堂。

两件作品中，坐着的教皇都栩栩如生，厚重的披风拉起盖在左膝上，披风下软麻布道袍低垂，细小的波纹匀称和谐。教皇凝神下视，用右手为我们祝福。他在那居高临下的位置上虽说威势逼人，却显得生动自然、通达人性，正如他曾每日所做的那样，好像是在节日期间被抬进圣彼得大教堂，人们仍能看见他的仪容。两个墓的不同之处在于：阿加尔迪的墓上，利奥十一世取平静几乎是拘束的姿态，墓棺设计也以横线竖线为主；伯尔尼尼的乌尔班八世则设计成斜线，向前兀然突出。伯尔尼尼还使用不同的原料，教皇用深色青铜，“仁爱”和“信义”用白色大理石，石棺和台基用花大理石，墓后的壁龛中也有花大理石。这使得他的墓比阿加尔迪的更加“图画化”，而阿加尔迪的作品总体上说来就有点拘谨。

在人物胸像方面也可作类似比较，现在比较的一方是朱利亚诺·菲内利为乌尔班八世的宫廷诗人兼才子弗朗切斯科·布拉齐奥利尼（Francesco Bracciolini）作的胸像，另一方是伯尔尼尼（及其助手）为英国贵族贝克先生作的胸像。菲内利为保险起见把他所塑造的人物表现于静态之中，伯尔尼尼则选了瞬息即逝的一刻；对菲内利的胸像我们可以使用诸如静止、细致、纹理精美等形容词，对伯尔尼尼的则可用动态、粗犷、傲慢等等。

伯尔尼尼给他的人物一副雄赳赳的样子，这通常表现所塑人物的身份或脾性，而且常常是两者兼有。上流人物往往是一些性格强韧又在公众中有光辉形象的人，他们能够随遇而安，不管在私生活中他们是如何容易动气。伯尔尼尼和画家鲁本斯（稍后我们将谈到他）一样对这些人很感兴趣，他和他们交谈，和他们做朋友。

他的路易十四像充分体现了这一点。1665年这位法国国王二十七岁，已经在王位上待了五年。如果说托马斯·贝克显得笨拙愚蠢，路易的傲慢就带有一种王气。两尊像都有厚厚的浓发，光暗分明，盖住了滑亮的脸庞，但国王的容貌极像一尊古代阿波罗像，唯其两眼逼真，充满生气。他扭头向肩，好像远处有什么突然引起他的注意。他的斗篷被想象中的动作掀起飘动，形成多曲的基底，光匍行于衣褶之上，对应着厚实和谐而披散多卷的长发。坚硬的铠甲包着上臂，上臂、鬈发和花边领带的直线使曲线稳定，增加了从脸上辐射出的高贵感。当时一个作家圣西蒙（Saint-Simon）曾说路易王有一种“自然而高贵的尊严，表现在他的每一个细小动作间”。伯尔尼尼以他的想象和领悟力抓住了这位靠神权统治而只对上帝负责的国王的虚荣心，他在巴黎逗留时与国王每日接触，这使雕塑家能够在这伟大君主五十五年的统治刚开始时，就在白色大理石上重现他有活力的个性。



19. 朱利亚诺·菲内利作《弗朗切斯科·布拉齐奥利尼》，1633年以后，大理石胸像，高66厘米，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。



20.吉安洛伦佐·伯尔尼尼作《托马斯·贝克》，约1638年，大理石胸像，高83厘米，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。

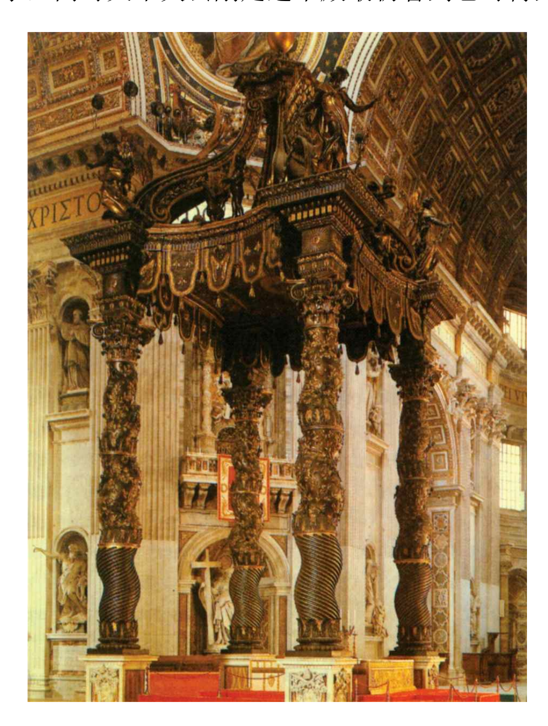


21.吉安洛伦佐·伯尔尼尼作《路易十四》，1665年，高80厘米，凡尔赛宫藏。

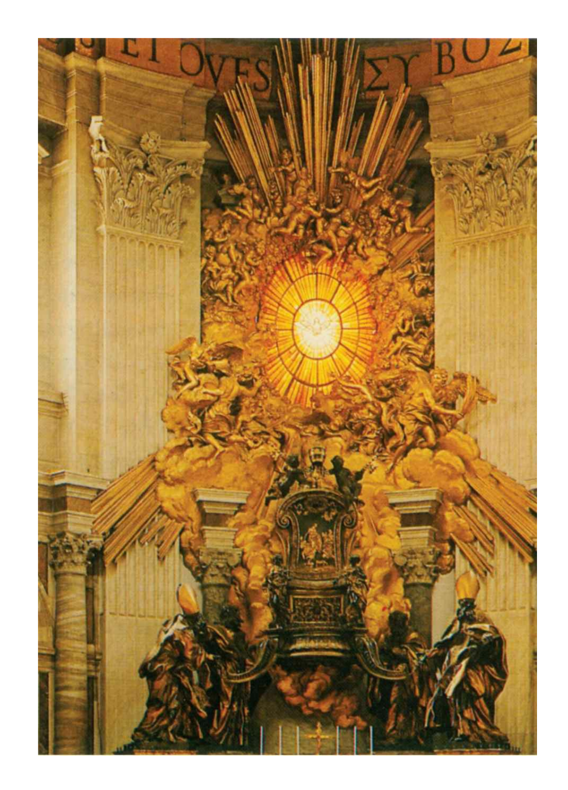
按原计划，米开朗基罗的圣彼得大教堂圆顶是这座十字造型、四臂等长的教堂最主要的特征，这种方案高度对称，在文艺复兴后期特别受欢迎。教堂内的一切当然地应以光线充足的圆顶为中心，这儿，圣彼得就埋在新铺的地板下。

17世纪初，由教皇保罗五世做主，改变了原先的方案。原来君士坦丁教堂长形中殿的残余部分被拆毁，由建筑师卡尔洛·马德纳在原地新造一个更长的中殿。这给在特别时节像潮水般拥进教堂的朝圣者们提供了更大的空间，但对一个由新中殿走进教堂或站在其中做礼拜的人来说，这巨大的空间一定很吓人。教堂里没有东西可以标志或衡量其大小，而且在多数位置上还看不到圆顶本身，所以这个空间一定也很难被人理解。这样，就有必要用某种东西来标记坟墓的位置和它上面的教皇圣坛，挡住人们射向远端唱诗坛的视线，并且在信徒和伟大的建筑间树立某种有形的联系。

乌尔班八世当上教皇后不久，就让伯尔尼尼在圣墓和圣坛上造一个天篷作为教堂程式和装饰项目的一个部分，在他在位期间，教堂的建设装饰工作一直在进行。这样，就产生了青铜的华盖。华盖起着与上下左右的建筑物有形相连的作用，配上那四根扭曲的大柱，它本身就是一座真正的建筑物。但它完全用青铜铸成，装饰富丽，精雕细刻，在相当程度上正是由于这种富丽的装饰，才能使它起良好的有形连接作用。一进中殿往前看，就可以看见四根扭曲的大柱与上行内弯、顶上托着金色圆球和十字架的四柱支臂，与教堂的中心大扶壁和上面的圆屋顶互相呼应（而不是单调地反映）。其引人注目的程度正好和米开朗基罗设想中的圆顶本身一样。柱顶盘之间有镀金青铜挂帘，明显让人联想起中世纪常用的表示身份和重要性的金、丝质地仪典篷帐。大柱的扭曲形状在很大程度上是仿自以前在君士坦丁教堂圣彼得神龛旁同一位置的四根古代大理石柱，但柱面的雕饰却是新的——螺旋形橄榄枝中有裸体的儿童在玩耍，还有象征教皇的蜜蜂在飞舞。这些和其他雕饰都只有走近了才看得见，但站在中距离上则可看清立在柱上的四个天使，他们好像就要飞起；在天使之间，还有几个大一点的裸体儿童，向人们展示教皇的徽记。这样，当人们越走越近时，整个结构就越显得生动了，同时又不失去刚走进中殿最初看到它时得到的第一印象。



22.吉安洛伦佐·伯尔尼尼作华盖，1624—1633年，罗马圣彼得大教堂。



23.吉安洛伦佐·伯尔尼尼作圣彼得的座椅，1657—1666年，罗马圣彼得教堂。

起初，仅打算把华盖覆盖的墓龛和教皇圣坛作为教堂的唯一中心和朝圣目标，但后来又决定要强调中殿和唱诗坛的漫长中轴线，因而要在唱诗坛终点设另一个目标。它是一件古物，长久以来一直和圣彼得连在一起——一把据说是他曾坐过的椅子。若能把这把椅子展示得很显眼，它就可以象征圣彼得犹在，仍然在主持教堂中的一切。于是，伯尔尼尼就被请来设计一个合适的展示方法。

椅子并不大，在如此巨大的空间只会显得很不起眼。理想的做法是让人们在刚进入中殿时，就能从华盖的柱子中间看见它。而当人们走到华盖这儿时，它就会完全可见，表示它是朝圣的最终目标。伯尔尼尼的处理方法极具匠心，他把真正的古物嵌在一把大得多的镀金青铜椅中，铜椅架高，足以让人们能够在中殿内越过教皇的圣坛看见它。座椅两边环绕着基督教早期长老的大型塑像，他们由曲柱与椅子相连，曲柱就像华盖顶上的支臂那样，但看起来并不支撑椅子。金色的云朵环绕座椅，它仿佛在向天国漂浮，几乎有一种幻象的特征，正如在《圣德肋撒的幻觉》中那样。这种特色由画龙点睛的最后一笔表现得更强烈了——伯尔尼尼在上边的窗子上画着表示圣灵的鸽子，四周环绕着金色的光线和大群天使。

在罗马巴罗克艺术中，给人以最金碧辉煌、最不惜工本、最异想天开和最不切实际的印象的，再超不过这两件作品了，然而每件作品又由于人物动作的自然、构思的完整、螺旋大柱的力量或椅子上方光线的突然爆发，让人觉得这是完全可能发生的。

3 绘画：用光表现的现实

17世纪许多艺术家追求的现实主义，部分是针对16世纪下半期一些极端矫揉造作的艺术品而产生的。那些艺术品有一种独特的对好趣味的看法，主张对真实世界作夸张的理想化反映。我们在导言中提到的卡拉奇兄弟，就是最早反对这种倾向的人。但一切艺术在某种意义上都是对混乱的生活之流的理想化——哪怕是只进行精心的选择也罢，因为在生活中有种种偶发事件，还有许多不相干的事。艺术之所以成为艺术就在于此，不同艺术家对这种倾向作出不同的反应，卡拉奇兄弟退到希腊、罗马的古典雕塑那里去，从中汲取灵感，而特别注重它的人体规范。前面说过伯尔尼尼也是这样的；和卡拉奇差不多同时的还有一个人，他作出的反应强烈得多，而且对后世艺术家的影响很大，这个人就是米开朗基罗·达·卡拉瓦乔。

卡拉瓦乔的革命——事实上这的确是革命——有两方面。首先他拒绝古典的规范，比如在画基督生活场面时就特别顾及普通人民，那些渔夫和收税人，这些人才是基督所真正交往的。他把这些人收入画面，努力使他们对当代人显得真实。其次，为加强现实感，他把人物放在画面前部，用强光照射，从而使注意力集中在发生的事件上，次要部分则隐没在阴暗中。他甚至把一些人画得好像走出画布、走向观众，或者把手伸出向观众打手势。这基本上是伯尔尼尼的相同手法，要把观众拉入行动——虽说卡拉瓦乔是首先运用这种手法的，而且用于绘画，而不是大理石。

在他的《以马忤斯的晚餐》中，卡拉瓦乔笔下的两位信徒（他们在路上与一个陌生人邂逅）都是极普通的人，他们身穿破衣，脸上饱经风霜。但他选择这样一个时刻来表现：信徒和陌生人一块儿坐下吃晚饭，这时他们认出陌生人竟是复活的基督，信徒们于是大吃一惊。画面上，一个人因其所见而冲动地把椅子往后推，另一个人则扬起手臂。在这儿人们看到某种瞬息即逝的反应，正如珀耳塞福涅把自己从普路托那儿推开时表现出的那样。作为观众，我们被卷入剧中，信徒的突然举动仿佛冲破画面而进入我们的世界，我们自己成了剧中人。一篮逼真的水果放在桌边上摇摇欲坠，随时都可能掉下来。我们因此想伸出一只手去扶住它。我们还看到：有几个水果已经裂开，它们太熟了；一个苹果上甚至还有黑斑。强光衬托着人物，对照背景上的深色墙壁，从而把我们的注意力集中在突然认出基督的戏剧性场面上。



24.米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔作《以马忤斯的晚餐》，约1597年，画布油画，139×195厘米，伦敦国家美术馆藏。



25.米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔作《马太的神召》，约1598年，画布油画，338×348厘米，罗马圣路易吉·德伊·弗朗切西教堂孔塔雷利礼拜堂藏。

卡拉瓦乔还有一幅动人的作品，那是有关圣马太生平的三张组画之一。在《马太的神召》中，基督和一个使徒从右面进来，税吏马太和朋友们围桌而坐，他是唯一完全理解基督正在和他说话的人，基督伸长

的手和点着的手指看起来离马太尚远，但一股意识流从基督传向税吏，几乎是有形可见，它太强烈了。在使徒侧身向前的动作和坐在最边上背对我们的花花公子反向的动作间，基督的手引起人们的注意——也许让人想起亚当的手，它就要从天主那里接受生命，就像米开朗基罗在西斯廷礼拜堂天顶上画的那样。尽管桌边人物的反应栩栩如生、稍纵即逝，基督在召唤时由其形象的尊严而引起的紧迫感却控制着整个气氛。

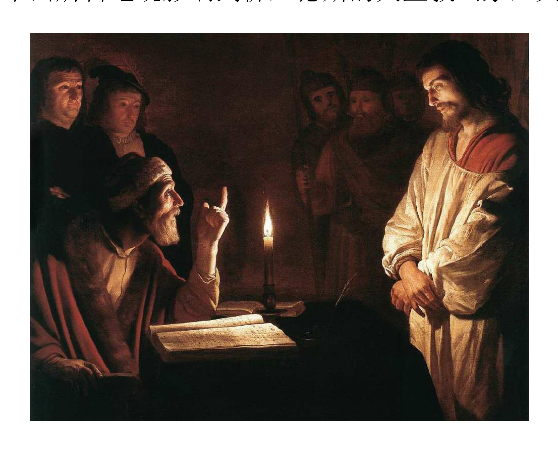
明亮的光线从图画右边斜照进来，这一次又是它在强调人们脸上不同的表情，把仅仅对故事情节至关重要的部分衬托出来。光在大片的墙壁背景上画出强烈的斜线，由于精细地考虑了斜线的位置，同时又暗示光明将驱除灵魂中的黑暗，就使得基督手上发出的意识流显得更强烈。再看看窗子和桌凳上横直线条的位置考虑得何等细密，以及纨绔子的佩剑和坐在桌尽头那人右腿的较次要的斜线——两条线都对准马太自己指着的手。另一方面，画的精确背景却含糊不清，甚至搞不清到底是在室内（如一般所认为的那样）还是在室外（看起来更像是这样）。也许最像是在一个不深的舞台背景中。卡拉瓦乔在这儿展示的可以说是一种经过高度加工、有强烈心理因素的戏剧现实，而不是真实生活中杂乱无章的现实。

卡拉瓦乔的同时代人对他的画反应激烈，那些对福音书苦思冥想又希望有新方法能立竿见影的天主教徒们，在菲利普·内里这些教士的领导下，欢迎卡拉瓦乔的艺术真实性。他的画激励着他们的信仰。另一些人的虔诚虽然并不亚于他们，却感到这些画粗鄙卑俗。就人们熟悉的故事作画总是会碰到类似的问题，画家必须精确地描绘一切细节，而这又必然要引起不同意见（当莎士比亚的剧本用现代服装表演时就发生同样的情况）。卡拉瓦乔的一些主顾不肯接收他们要卡拉瓦乔画的祭坛画，因为圣人被画成普通人，甚至邋遢人。

卡拉瓦乔是个天生的叛逆，他放浪形骸。他的一生如风飘荡，他曾在争吵时用刀戳死一个人，随后就被逐出罗马，在马耳他避难多年。他的宿敌紧追不舍，穷追猛打，致使他死于罗马以北的一个海滩上，年仅三十七岁。他没有像卡拉奇那样创立学派，也没有像后来的伯尔尼尼那样把自己的思想传授给众多的助手。然而他的画本身却有广大的影响，尤其在意大利以外更是这样。

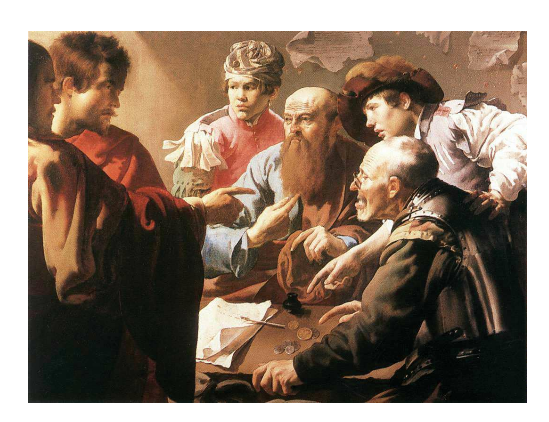
卡拉瓦乔在佛兰德斯和荷兰的追随者

在卡拉瓦乔把普通人画进他的意大利宗教画以前很久，低地国家的画家早就把他们画在乡村婚礼中，或是以牧人身份画在耶稣诞生图里了。因此，当国际贸易增长、和西班牙签订了十二年休战条约从而使旅途变得较为方便时，他的画就不出所料地既影响到佛兰德斯的天主教画家，又影响到荷兰的新教画家。



26.格拉尔德·凡·洪托斯特作《大祭司前的基督》，约1617年，画布油画，272×183厘米，伦敦国家美术馆藏。

乌得勒支画家格拉尔德·凡·洪托斯特曾于1610—1620年侨居意大利，他的画《大祭司前的基督》与卡拉瓦乔的宗教作品明显有关。画中两个主要人物紧靠观众，唯一的光源是桌上的蜡烛。这使画面绝大部分非常阴暗。周围人只在微光影映之下。夜色和明暗对照的效果加强了事件的戏剧性，大祭司在审讯基督，基督则默不作声。祭司老脸横秋，警告地竖着手指，徒劳无功地想叫基督开口说话。两个人物对比鲜明——基督立而不动，手腕被缚；祭司坐着，正在发表宏论。这种对比由于光影的交互作用在每个人身上形成的反差而变得更强烈了，基督的白罩褂及竖向的衣褶让人注意到他那被绑的双手及平静但痛苦的侧面脸孔；直立的蜡烛将他和大祭司分开，大祭司的侧影正好和基督相对立。尽管有这些对比，场面却依然紧张，因为光环把对照的人物拉到一起了。场面富有深刻的人性而又非常自然，甚至有一种亲切感，因为蜡烛的暖光使色彩逐步变亮，从深暗的背景到红色的祭司斗篷和基督的内衣，再到高光部分几乎是白色的手、手指、书和罩衫。



27.亨德里克·泰尔布吕根作《马太的神召》，1621年，102×137.5厘米，乌得勒支中央博物馆藏。

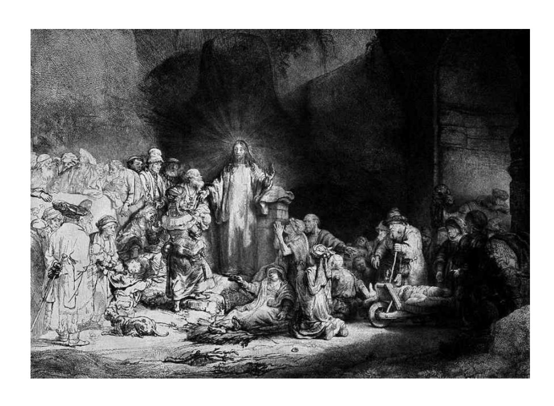
亨德里克·泰尔布吕根是另一位乌得勒支画家，他于1604—1614年曾在罗马。他的画几乎都是白昼场景，其主题、色彩也与卡拉瓦乔早期关于吉普赛人和乐师的某些作品相近。泰尔布吕根的《马太的神召》说明他受卡拉瓦乔同一题材之益匪浅，尽管两幅画极不相同。画中人物离我们近多了，近到基督是站在我们身边，挡住了从左边照过来的日光。基督深色的身影与右边强光照射、精确刻画的几个人物成对比，从而加深了紧张关系。浅蓝、淡黄、奶油白、微紫和红棕色和谐地混合在一起，由柔和的银灰色聚合起来。泰尔布吕根绘画中这样欢快的露天效果，把这个题材的现实主义表现从戏剧变成了抒情诗。

伦勃朗生于卡拉瓦乔死前四年，比伯尔尼尼小八岁。他从未离开过故乡荷兰，起初在莱顿工作，然后到阿姆斯特丹，在那儿度过大部分创作生涯，他从没有见过卡拉瓦乔的任何作品。但他和洪托斯特、泰尔布吕根这些画家有联系。而这些人是到过罗马的。从这些人那儿他学到一点卡拉瓦乔的现实主义和色彩运用方法，当他到阿姆斯特丹以后，就把它发展到表现丰富、富于人类同情心和具有浓厚宗教情感的全新阶段。

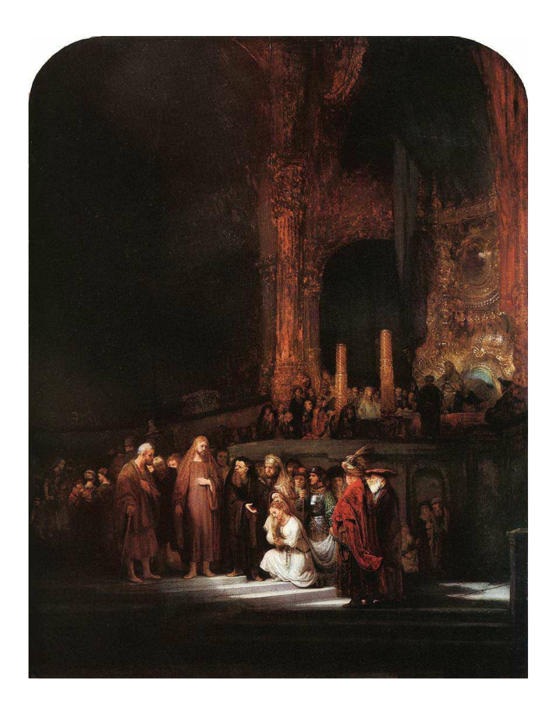
这种宗教情感是纯粹个人的，来源于他自己的经历和对《圣经》的深刻了解。在信奉新教的荷兰，人们阅读《圣经》、思考《圣经》，用这些取代天主教的听神父说教、回顾圣人生平、修行礼拜等仪式（例如圣依纳爵所规定的那些仪式）。伦勃朗选择的题材也是他自己的，卡拉瓦乔、伯尔尼尼、鲁本斯这些天主教艺术家的绘画雕塑题材是别人指定的，为的是张挂在一个特定的教堂或私人礼拜堂里；荷兰的卡尔文派教堂则没有这种要求。阿姆斯特丹市民享受着新商业繁荣带来的财富，他们的艺术需要是人像画、风景画、花草画等等。但宗教题材的版画也有市场，因此伦勃朗作为17世纪最伟大的画家之一，同时也是这个世纪最伟大的蚀版雕刻家，尽管不一定是古往今来最伟大的蚀刻家。

蚀刻版画用板印制，通常是铜板印制，画家先要在板上画出相反的图形，这一般是用一根针在一层薄薄的抗酸蜡层上涂刮，然后用酸腐蚀这刻露出来的铜板表面，再把墨水施于其上，然后擦去，只在刻出来的槽线中留下足够的墨水，让它印在覆盖于板面的纸上。这个过程还可以改成在板上直接用一根较硬的针刻画，从而使槽线边缘比较粗糙。这粗糙的边缘可以磨平，也可以保留下来，使印出来的线条比较模糊。

在《一百盾版画》（之所以这样称呼，是因为它在一次拍卖中以这么高的价格售出）中，伦勃朗使用了所有这些技巧，创造出一个精细富丽的画面，尽管它并没有色彩。画面内容系综合而成，取材于《马太福音》第十九章。画上的基督在朱迪亚给人祛病除灾，祝福幼孩，开导民智。从右边上来的一群病人让人想起后来贝多芬在歌剧《菲岱里奥》中描写的重返光明的囚徒；靠左边一点，一个女人抱起孩子，但被其上一个信徒挡住。在她的左边，坐着那富有的青年，基督刚告诉他：他若想得到天国的财产，就应把现有的一切都分给穷人；再往左，一群法利赛人正在朦胧中相互争执。基督正中而立，伸出手，眼望孩子。他就是注意力的中心，这不仅因为其他主要人物的动作、手势和目光都朝向他，而且因为整个画面结构都在加强他突起的形象。明暗对比既用来强调重要线条和心理含义，也用来表现空间和整体的结构，虽说它创造出一种强化的现实主义效果，却又完全不是照相机中的自然主义。试看画上那一大片深色区域如何引出又如何加强基督的形象，左边站着的那个人的深色帽子又如何和右边的大块深色相匹配，把左边的人物和其他画面连接起来，以及基督左手边跪着的那个人举起的手如何在基督袍子上投下一个富有意味的阴影！像卡拉瓦乔一样，伦勃朗把他周围熟悉的普通人当作他多数人物的模特儿——就他而言，其中主要又是些和他在阿姆斯特丹同住一个区的穷苦犹太人。

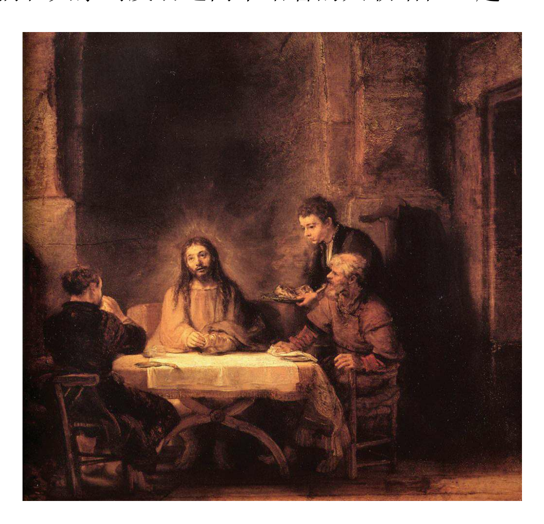


28.伦勃朗作《一百盾版画》，约1650年，蚀刻版画，第二阶段，276×389厘米，伦敦不列颠博物馆藏。



29.伦勃朗作《被拿住的奸妇》，1644年，木板油画，83.5×64.5厘米，伦敦国家美术馆藏。

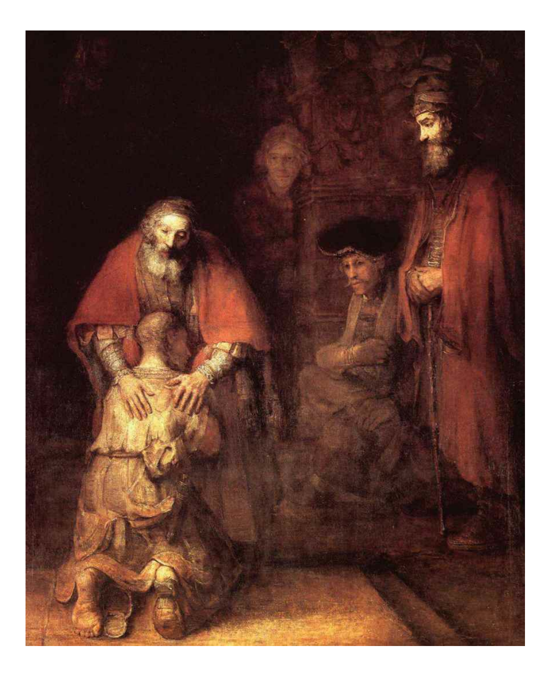
可资比较的是他的画《被拿住的奸妇》。女人身穿白衣，低着头，跪在一束光圈下，身边是告发她的人，他正抬头望着基督，他指着的手形成一座桥，把她和素衣赤脚、怜悯慈悲的基督连起来。其他人站在周围，基督身边有一个使徒，衣着华丽的人站在右边看热闹，他们给画面带来唯一的强烈色彩。右面较上的地方另一群人正在走向大祭司，他坐在堂皇的镀金宝座上，正在实施另一种判决——《旧约》的法律正在和基督的《新约》法律相对照："你们中无罪者来第一个用石砸她。"在这儿背景表现得更明显了——它几乎有大歌剧的舞台特征——但表现手法完全服从画面构思的需要，服从于突出基督的处理方式和法利赛伪君子方式之间的区别。中央大柱把女人牢牢地固定在整个构图的中线上，两个巨大的镀金烛台和站着的基督及使徒遥相呼应，并把他们和大祭司及右边两个站着的人联结在一起。



30.伦勃朗作《基督在以马忤斯》，1648年，木板油画，68×65厘米，巴黎卢浮宫藏。

这两幅画中的明暗对比与卡拉瓦乔的方法一样强烈，一样带有戏剧性。但伦勃朗的光不是卡拉瓦乔那种热辣辣的南方光，可以把形体如塑像般准确地托出，以致我们都能触觉到。他的光是一种柔和的光，轻抚着物体的表面，把它和周围空间协调起来，使空间本身几乎都变得可感触了。由于伦勃朗的画不是为挂到祭坛上，不必在老远的地方造成强烈的印象，而是在较为私下的场合中从近处观看的，因此他可以在画的主体周围画上很大的空间以创造一种气氛，也可以把这个主体往后移，而不必使它显得好像要胀出画

布。他之把我们卷入主体，不是使我们觉得自己当真在场参与其事，而是用更巧妙的方法：他揭示当事人最深刻的情感，由此来鼓励我们分享它。



31.伦勃朗作《浪子回头》，约1669年，画布油画，264×206厘米，列宁格勒修道院藏。

伦勃朗只是从经验中——部分是他当人物画家的经验中——学会这样做的。当他在莱顿还是个青年画家时，他曾画过一位信徒在以马忤斯认出复活的基督时大吃一惊的场面，其举动很像卡拉瓦乔笔下的信徒。二十年后他给这个题材一种恬静永恒的高贵色彩，并由背景建筑而更得到加强。对面而坐的基督现在与达·芬奇《最后的晚餐》中的基督十分相近，而这幅画整个来说也许就真有这样的打算，要暗示那个非常相近的主题及其深刻的含义。

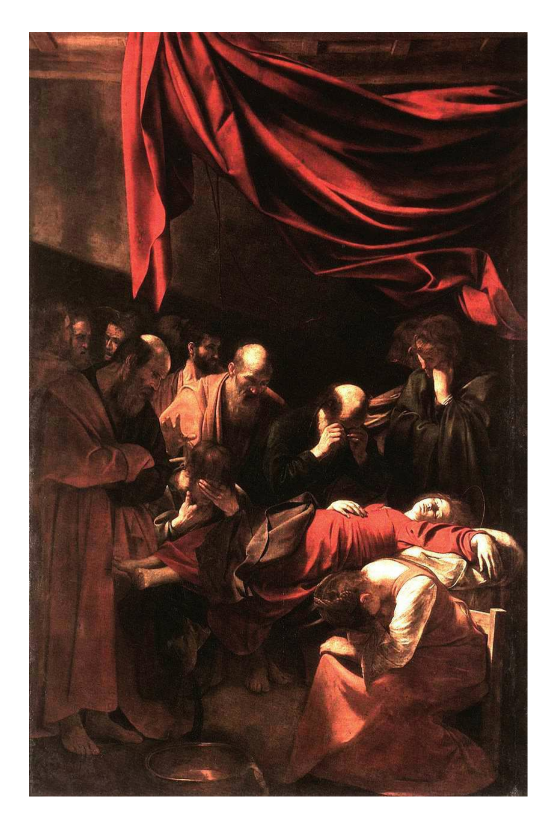
在他晚年，当他不再是风行一时的成功者（如他在阿姆斯特丹那样时），他越来越多地选用具有深刻人情味的主题，而不是表现令人眼花缭乱的神启或奇迹时刻。慈父的爱、怜悯和宽恕，是伦勃朗最后一幅、也许是最伟大的一幅宗教作品的主题。伦勃朗很久以来就对浪子的寓言感兴趣——浪子带着他继承的遗产离家出走，花得精光，又一贫如洗地回到家中。然而只是到他生命的最后时刻，他才能画出其中的真谛，充满了大彻大悟和不朽的率真精神。儿子赤着脚，裹着褴褛的衣衫，跪在他父亲面前，头埋在父亲怀中。父亲弯下身子，把手放在儿子的肩上，手臂绕着儿子的头，做出一个令人难忘的宽恕和欢迎的手势。鲜明和谐的大红淡黄——几乎是金黄的色彩，把两个人表现在深色的背景上，背景上刚好能分辨出一个高高的门洞。站在右边的旁观者好像是一尊雕像，这更增加了场面的严肃性，其他人则浮现在更后一点的阴暗中。和提香晚期的作品一样，这幅画在手法上极其自由，造型常常由厚厚的大块色斑表现得很显著，而这种色斑很可能是用手指抹出来的。这是幅巨型画，当我们往后站时，我们会被整个作品的威严气势所慑服。

4 绘画：佛兰德斯的色彩和华丽画面

上一章中已经说过卡拉瓦乔的绘画如何在使用光线和用现实主义描绘《圣经》故事方面影响到佛兰德斯和荷兰画家；而在色彩运用方面，与意大利的联系也取得丰硕成果。

色彩在佛兰德斯（即现在的比利时）一贯相当重要，就连早期手写本书籍中的插图都是如此。当扬·凡·爱克和罗吉尔·凡·代·魏登开始把颜料调于油中而在木板上作画时，色彩的运用就得到发展而且表现得更自然了。他们的作品为意大利所知，并于15世纪末在佛罗伦萨和威尼斯这些城市评价很高。威尼斯画家特别受其影响，威尼斯礁湖及其独特的色彩效果使威尼斯人对色彩尤其敏感，而这个城市又和安特卫普有直接的贸易往来，这样到16世纪时，威尼斯画家如提香、丁托列托和委罗内塞这些人，又反过来影响后来的佛兰德斯艺术家。

17世纪时，拜访过意大利的佛兰德斯画家中最著名的要算彼得·保罗·鲁本斯，他曾在意大利游历十年，并且在威尼斯附近为曼图亚公爵作过画。他还为外交使命去过西班牙，在那儿看到王室收藏的精美意大利绘画。他为公爵同时也为自己作了许多临摹，常常是摹仿威尼斯绘画，来增加自己的色彩感，提高自己的技艺。他还崇拜当时的罗马画家如阿尼巴·卡拉奇和卡拉瓦乔，这些人的现实主义和对光的戏剧性运用也影响到他自己的作品。他甚至为曼图亚的收藏馆买过一幅卡拉瓦乔的画《圣母之死》，其人物原型是一个在台伯河中溺水自尽的罗马少女，她肿胀的双脚和身体使一些人感到恶心。这个少女显然和通常用来做圣母原型的模特儿不同，那些模特儿常被画家、雕塑家们修修改改，以使她们看起来更符合理想中的漂亮女人。（今天，摄影师们也同样对时装照片的模特儿们做各种修改，他们使用特别的光线，并从底片上抹去疵点和令人不悦的细节！）



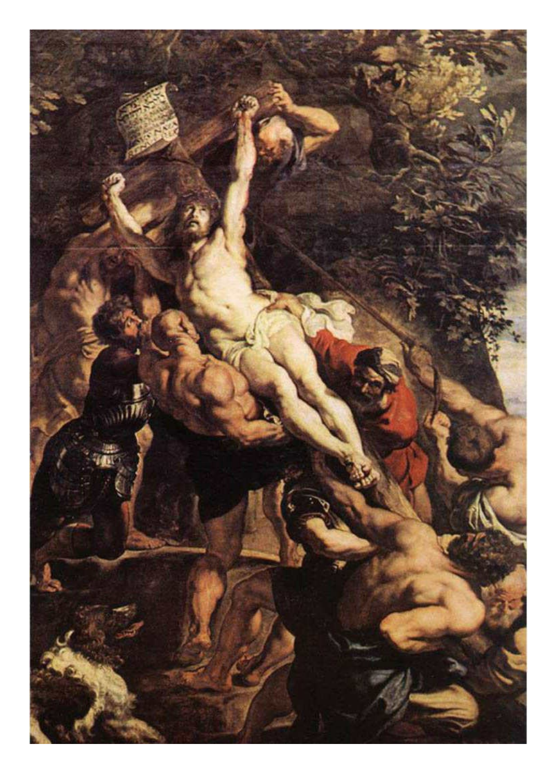
32.米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔作《圣母之死》，1605—1606年，画布油画，369×245厘米，巴黎卢浮宫藏。

鲁本斯也知道如何修改现实，他和伯尔尼尼一样，也热爱活人的温暖形体美，不管这些人是穿着衣裳，还是裸体。有时他用活人做模特儿，但他留下来的许多素描表明他也曾刻苦地研究古代雕塑。不管人们要他画什么题材，不管这些画是为教会还是为君主而作，他都用人的形象构图，他们或穿衣或裸体，置身于自由的空间，沐浴在光线之下。他们的服装或饰带提供了必要的色彩，以陪衬人类皮肤的明亮颜色，不管那是圣母还是维纳斯的皮肤。鲁本斯既能表现基督在尘世间生活经历的气氛，又能表现古代异教诸神田园诗世界的气氛。他丰富的想象力和全面的油画技巧使他能绘制最复杂的图画，画出生气蓬勃的形象在从事戏剧性的活动。

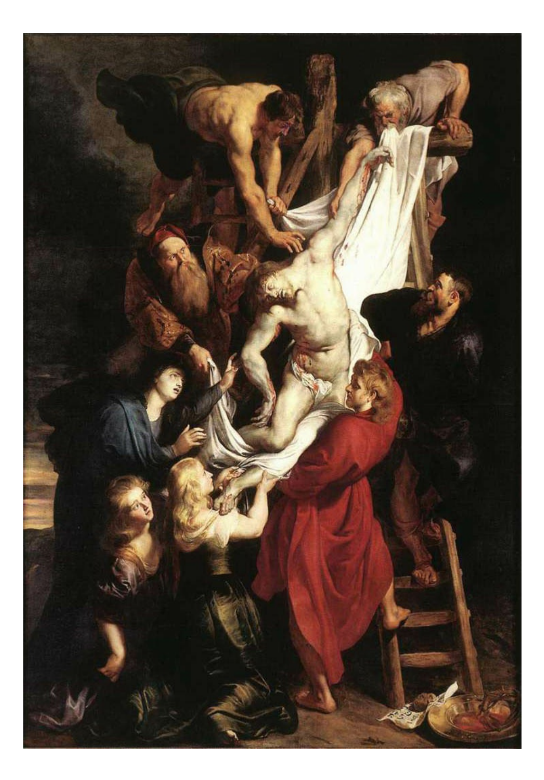
鲁本斯的佛兰德斯背景还使他能够欣赏提香绘画中温暖的红色、黄色和绿色，他自己也使用一套主要是暖色的色彩。他给画上较亮的部分涂上许多透明的色层，调料中颜色少而油料多，这样下面的色层就能透过来。鲁本斯总是用油画家的方式进行思考，就连在构思时，他都常用画笔拟稿，用富于表现力的笔触给形体打出草稿，把画面主要部分划分为明和暗的区域。他使人物形象从暗到明逐渐加强，这样，人物就不是由线条而是由多多少少透明的颜色呼唤出来了。

鲁本斯的宗教作品

鲁本斯回安特卫普时，那里受到与西班牙的战争的严重破坏，教堂在捣毁圣像的新风潮中被掠夺，这股风潮和1566年爆发的反抗西班牙统治的起义同时兴起。接着，低地国家事实上分为南（佛兰德斯）北（荷兰）两部，斯凯尔特河受到封锁，安特卫普将其港口和商业中心的重要地位让给了阿姆斯特丹。然而当北部主要成为新教地盘时，安特卫普却留在天主教阵营中。这种情况和上一世纪中期罗马的形势有点像，但奇怪的是这种形势让艺术在教会和西班牙总督（代替教皇）的保护下出现新的繁荣。



33.彼得·保罗·鲁本斯作《升起十字架》，约1610年，木板油画，462×341厘米，安特卫普大教堂，布鲁塞尔ACL版权所有。



34.彼得·保罗·鲁本斯作《下十字架》，1611—1614年，木板油画，420×310厘米，三折屏风画中幅，安特卫普大教堂，布鲁塞尔ACL版权所有。

鲁本斯在意大利已经有一些名声，这一定先于他传回来，因为他回安特卫普后不久就被任命为宫廷画师，还接下许多大型教堂祭坛画、天顶画的任务。他像伯尔尼尼一样在画坛无真正对手，因此大量使用其他画师做他的助手。他可以画小幅彩色样图或勾出全图的底稿，助手们则在他指导下做大部分着色工作，让他来添加最后几笔为作品点睛。他最主要的教堂天顶装饰图——为安特卫普耶稣会教堂所作的画——在1718年被大火焚毁，现在只留下草稿；但我们仍有他的许多祭坛画。

给人印象最深的一幅是《升起十字架》，画中表现的那一刹那，是基督已被残酷地钉在巨大的十字架上，正被魁梧的士兵用绳子拖离地面、拉向空中。士兵们汗流浃背，基督动弹不得，但显示出英雄的美，他们在暴风雨的天空下被照得鲜明。肌肉发达的身体与武士铠甲的金属表面形成对比，它们和左面毛茸茸的小狗及右面一簇簇的树叶都以不同的方式采光。在斜线运动的顶点，舞台戏剧光及暴力折磨的中心是基督的头，他还未失败，还活着，他凝视天空，正和上帝神交，他是画上沉静的中心。尽管基督被打败了，他却在精神上取得胜利。来做礼拜的人跪在祭坛前，眼见这可怕的殉难景象，就可以加强他的信仰。这幅画由于人物健壮、色彩鲜明、半透明的颜料将人和周围的空间联系在一起，整个故事也就显得格外生动。

《下十字架》有相似的构图，也围绕基督的倾斜形象，背后是一块白色亚麻布。但现在基督已死，整个画面都与他静默的身体相呼应。假如有人要临摹这张画，他就可以自己看出活人是如何绕着尸体排列的，我们完全可以问：这样排列对细心地放下尸体这个动作，是否真有必要？

两幅画都和伯尔尼尼的《圣德肋撒的幻觉》一样表达耶稣会的观点，鲁本斯同情耶稣会说教，这在他为安特卫普耶稣会教堂所作的另外两幅画中表现得更直截了当——这是两幅祭坛画：《圣依纳爵的奇迹》和《圣方济各·沙勿略的奇迹》，后一幅画和伦勃朗的《一百盾版画》一样有复杂的主题，不同的事件也同样巧妙地组合在一起，但鲁本斯大胆地表达他的信仰，这和伦勃朗平静而亲切地重现基督治病救人的情景就相去甚远了。

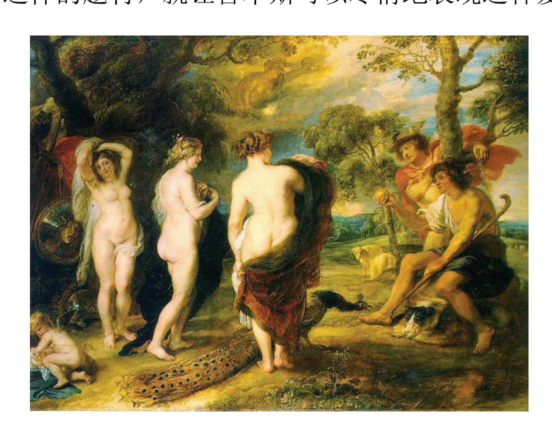
当然，巨大的祭坛画和小小的版画无法当真作比较，但差别确实不止于此，它既反映两位艺术家宗教观点的不同——一个是天主教徒，一个是新教徒——也反映两人气质上的差异。鲁本斯性格开朗得多，他受的教育较广，游历也多，在这一点上也像伯尔尼尼一样，是一个很有阅历的人。他在一切方面都很成功，在回到安特卫普后不久，就娶了漂亮的伊莎贝拉·勃朗德（Isabella Brandt）。她在十七年后死去，但他又娶了同样漂亮而且年轻的海伦·福尔芒（Hélène Fourment），他和她一直幸福地生活，直至去世。他给她们画的像说明他喜欢她们陪伴，他有一切理由欢乐地看待世界，兴致勃勃地去颂扬爱和美，其热情洋溢即便连提香也赶不上。



35. 彼得·保罗·鲁本斯作《爱之园》，1632—1634年，木板油画，198×283厘米，马德里普拉多博物馆藏。

幸福的婚姻给他灵感，使他创作艳丽的绘画，其中一幅是《爱之园》，现在藏在马德里。画中那些穿着入时、乳房丰满、裹在宽大的绸缎衣衫里的妇女，是不是都是有感于他的妻子而作？画左边是不是鲁本斯自己在抱着海伦？这么一大群美丽的女性看起来不像是在这个世界上：裸体的爱神在天空玩耍，雄伟的宫殿大门将画面引进一个只能存在于幻想之中的奢华之邦。比喻和真实生活由富丽堂皇的衣裳融为一体，衣裳都用暖色，从而使灰白连衣裙显得格外突出。复杂的动作和节奏从左往右逐渐展开，由男子的红衣服最后收拢。男子上方的石雕喷泉像活的一般，其中的维纳斯雕像犹如真正的女人，正在用手挤乳房，不过流出来的是水而不是奶。台阶上的恋人填满了图中的三角形，这既是个空间的三角，又是个画在平面上的三角，而建筑物的竖线和曲线则使下面的形状稳定并与之呼应。

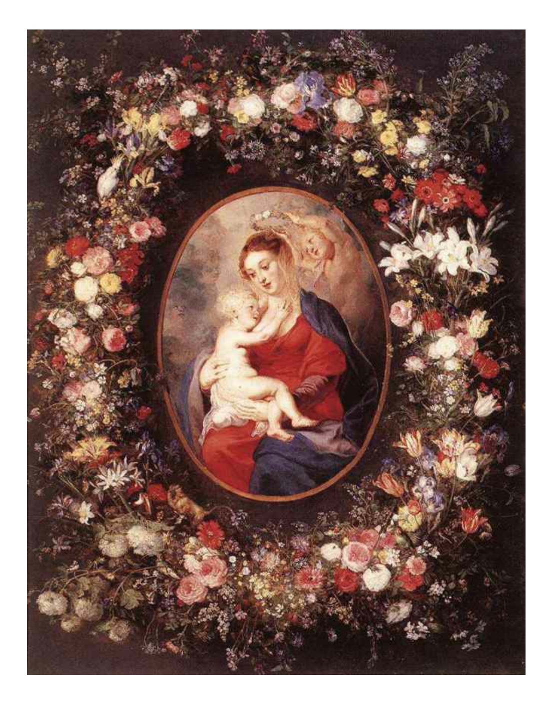
在许多其他绘画中鲁本斯显示出他对女性裸体美的爱好。他的裸体女性不像理想的古典维纳斯，也不像伯尔尼尼的珀耳塞福涅；她们肉体丰满，正合佛兰德斯当时的风尚。但她们全身跳动着生命，表现出肉感的美。像《帕里斯的裁判》这样的题材，就让鲁本斯可以尽情地表现这种爱好。



36. 彼得·保罗·鲁本斯作《帕里斯的裁判》，约1632—1635年，木板油画，144.8×193.7厘米，伦敦国家美术馆藏。

帕里斯[6]是特洛伊国王普里阿摩斯的儿子，信使之神把三个女神密涅瓦、维纳斯和朱诺带到他那里，

要他把金苹果奖给其中最美的一个，那时，他正在为父亲牧羊。关于这个故事他有两幅画藏在伦敦国家美术馆，在后作的一幅中，鲁本斯把三个女神画在林子里，彼此分开而立。帕里斯和他的狗坐在右边的一棵树下，信使神站在他的上方。他右手拿着苹果，即将把它奖给维纳斯，维纳斯站在密涅瓦和朱诺之间，羞涩地看着他。她身后，孩童丘比特正在玩她扔下的蓝衣裙，这个蓝色又在右边的远山和天空那里得到呼应。她拿在身前的衣服是深蓝色，这把她和坐着的帕里斯联系起来；而密涅瓦和朱诺拿着的红衣服则把人们的视线引向信使神及朱诺头顶天空中的红色，在这儿有一个帕里斯看不见的复仇女神，预示帕里斯从维纳斯那里拿到回报、将海伦娶为妻时就会发生战争。左右两组人之间有一条开阔的路，但两组人更由朱诺的孔雀、帕里斯的狗和中景上的两只羊连接起来。这幅画寓意丰富，而个人温柔的感情和对自然的观察也同样丰富。



37.彼得·保罗·鲁本斯和扬·布鲁盖尔一世作《花环中的圣母子》，约1621年，木板油画移植于画布，85×65厘米，巴黎卢浮宫藏。

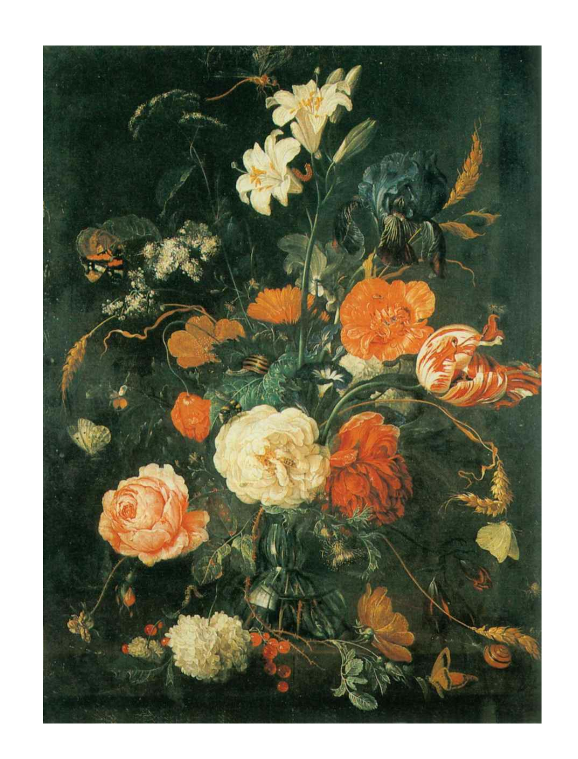
佛兰德斯和荷兰花卉画中的色彩

佛兰德斯人早先对色彩的热爱，在一类绘画中继续得到表现，而又不受意大利影响，这就是花卉画。这些画也许作单纯的装饰用，犹如桌上放的一瓶花，但几百年来画家也常用花作象征，比如圣母玛利亚身边放一瓶百合花就象征她的贞洁。16世纪晚期发生宗教纷争后，明显的宗教作品变得不那么时兴了，于是其他象征意义就自然地发展起来——尤其是关于人生短促的象征：摘下的花不管在画上多么艳丽，它倏忽间就会凋零；在鲜艳盛开的花束中飞舞的蝴蝶和蝇子，到日落时就可能死去。

有时，宗教画和花卉画会结合起来，比如说，鲁本斯作的一小幅圣母圣婴画可以围上一个精致的花环，作画的是他的朋友扬·布鲁盖尔。但通常花就是主要的内容，在老安布罗休斯·博斯哈尔特画的一幅17世纪早期绘画中，每一朵花都观察得过分细致了，因此安排上显得有点刻板。但后来由扬·戴维兹·德·赫姆所作的一幅画就带有巴罗克艺术的活力。就好像“鲜花简直要从瓶子里跳出来”一般，大朵花的色彩吸引了人们的全部注意力，小一点的花则退到深色的背景中去。



38.安布罗休斯·博斯哈尔特作《弧形窗中的花束》，约1620年，木板油画，64×46厘米，海牙莫瑞泰斯皇家美术馆藏。



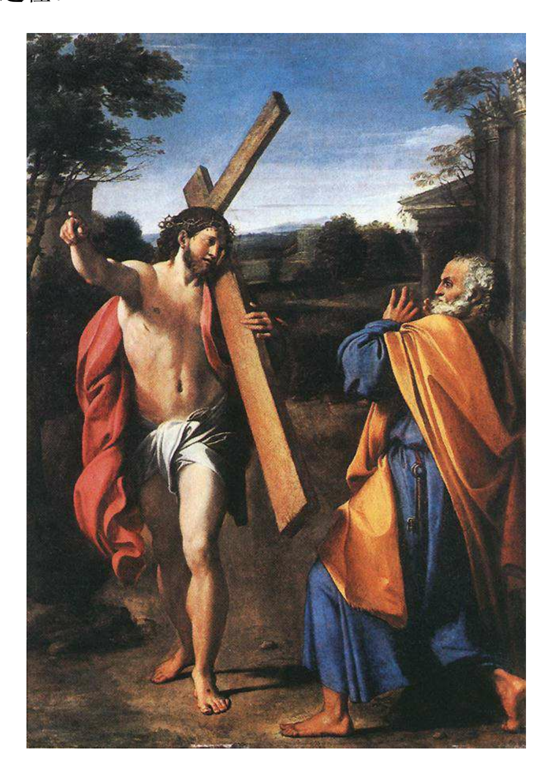
39.扬·戴维兹·德·赫姆作《静物花卉》，约1665年，画布油画，54×42厘米，藏牛津阿什莫尔博物馆。

17世纪下半期，这种流行的花卉画形式传入英、法等地，并以不同颜色的木片、象牙、珠贝和骨器巧妙地拼接于其中，有时用来取代颜料。它表明这是个寻欢作乐的时代，但也是一个精神现实离表面尚不太远的时代。

5 绘画：受理性抑制的感情

有一些17世纪绘画没有这么鲜艳，前面就提到这个世纪下半期法国艺术所特有的拘谨，而在17世纪早期，类似的拘谨甚至在阿尼巴·卡拉奇的某些作品中也很明显。这种绘画退到拉斐尔著名的沉静与和谐平衡之中，也退到古希腊罗马更早的作品那里去，这些作品都有相同的特征，而这些特征本身就构成后来所谓的“古典风格”。但这样的和谐与平衡并不是我们周围世界的特点，它是艺术家心灵和想象的产物，因此我们应有思想准备，它是在向我们的心直接呼喊，而不是诉诸感情。

阿尼巴·卡拉奇的画《主啊，你到哪里去？》是一个很好的起点，由此我们可以理解这种比较古典的倾向。故事是这样的：在钉上十字架后许多年，使徒彼得看见基督显圣，地点是在出罗马的一条古道阿皮亚大道上。彼得问他："主啊，你到哪里去？"基督说他要到罗马，在那儿替彼得再受磔刑，而彼得正在逃避那样的殉难。画中表现的基督肩扛十字架，头戴荆棘冠，脚上有钉上十字架留下的印记，但这是个复活的基督，他已战胜死亡，显示出天国的本性。他雄健的身体呈现着正面，美丽而威武雄壮，和向前伸出的细长十字架成对照。身体热烈、自然、处在运动之中，扭动的红斗篷重复着左半身的节奏，夕阳的余晖从左边射下，使身体的明暗成尖锐对比。彼得的侧影和基督的年轻脸孔相对照，连他衣服的颜色也和基督的衣服颜色相对照。但尽管大步向前的基督显得与半跪半立、惊讶甚至有点惶恐地往后退的使徒有明显的不同，但倾斜的黄色披风却和倾斜的十字架相呼应，从而将两个人物结合在一起。右面神庙的石柱和左面另一座房屋将人物框在画内，左面的房屋半掩树后，而树干又正和画边平行。傍晚的景色逐层展开，伸展到地平线上，在那儿被基督的头遮住。



40.阿尼巴·卡拉奇作《主啊，你到哪里去？》，1601—1602年，木板油画，77.4×56.3厘米，伦敦国家美术馆藏。

把这幅基督画和伯尔尼尼的普路托及尼普顿作一番比较，就会看出卡拉奇的基督正迈步向前，他的右臂和左腿伸入空间——我们的空间，但没有伯尔尼尼的异教形象那种强烈的感官性，画面整体的平衡关系及优美平静的风景冲淡了惊讶的气氛。



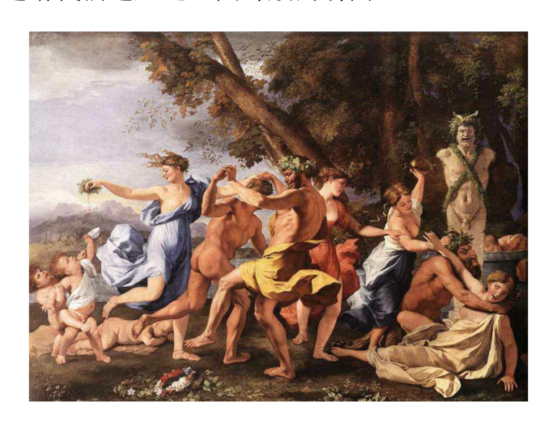
41.圭多•雷尼作《莎乐美》，约1640年，画布油画，248×173厘米，芝加哥艺术学院藏。

人物的平衡和衣饰色彩的平衡，风景、房屋与两个人物之间的平衡，加上人物动作和周围大气中的闲适安逸感，给画面一种和谐的气氛。我们可以把这种平衡叫作古典式的，因为尽管动作积极向前，所有的力却在画面内取得平衡，造成强烈的节制感。

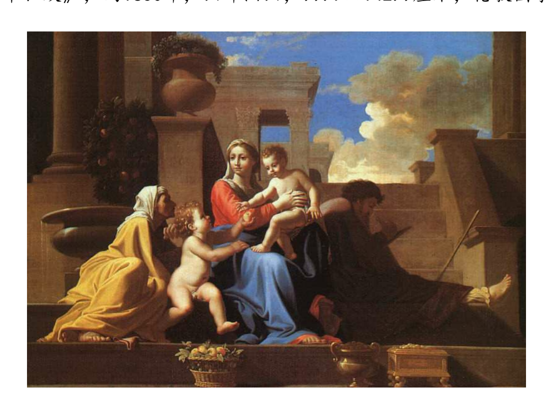
阿尼巴·卡拉奇的门徒中最为古典的要算圭多·雷尼，他晚年作过一幅画，其“华丽风格”的古典气味最强。画中，收到施洗约翰之头的莎乐美看来刚跳完最后的舞步，她优美而平衡的体态和衣服的韵律相映衬，锦缎衣裙的领口半圆形一遍又一遍往下重复，形成一个比一个大的圆形衣褶，直到衬裙的贴边为止。处于所有这些动态中心的是莎乐美的脸，她盯着看那割下的头，头放在衣袖皱褶下那只水平的大盘子上。这幅画构思太过精细，结果就有些失真。我们仿佛进入这样一个世界，那儿的人有一种威严之势，可以把他们的所作所为从已经发生的可怖现实中超脱出来。

普桑

法国画家尼古拉·普桑把意大利的古典巴罗克风格和法国的类似风格连接起来。他1624年去罗马，几乎在那儿工作毕生。起初，他的画充满动态、色彩艳丽，但人物形象却不像阿尼巴·卡拉奇较早时所画的那般健壮饱满。普桑的形象不在这个世界，他们是理想化的人，有着美丽的身体。在《大潘神柱前的酒神节狂欢》中，舞蹈的人物有节奏地移动，手臂像花枝般缠绕，使整个画面平衡匀称。狂欢只在画面中进行，生气勃勃的动作循环展开，并不邀请我们进入这田园诗般的场面。



42.尼古拉•普桑作《大潘神柱前的酒神节狂欢》，约1630年，画布油画，99.7×142.9厘米，伦敦国家美术馆藏。



43.尼古拉•普桑作《圣家族在台阶上》，1648年，画布油画，67×96厘米，华盛顿国家美术馆藏，塞缪尔•H.克雷斯收藏品。

普桑对古罗马艺术崇拜至极，他不仅崇拜那许多塑像浮雕的平衡形态，而且崇拜它们宁静写真的情调。他拜倒在其魅力之下，便想在自己的绘画中再现它们。于是他画风渐变，《圣家族在台阶上》就是一幅安宁平静、高度节制的画。画中没有丝毫的偶想之作，一切形态都精心配置、细心平衡。古典建筑的横直线条强壮有力，倚天而成峭立的壁影。空间结构如数学般精确，人物成三角形，圣母直身而坐，两个孩子是一根运动的链，到两边由安娜和约瑟收束。在这样一种有节制的结构中，人物和建筑相辅相成。这就是巴罗克艺术中古典一面的特征。人物几乎和建筑一样庄严恒久，如果把圭多·雷尼的《莎乐美》和普桑的这幅画加以比较，就可以看出它们有哪些相同，而在哪些方面艺术家们又各有所别。

1640年，普桑应国王之召回到法国，但他在巴黎只停留两年，因为他所领受的任务——祭坛画、卢浮宫长廊的装饰画等等——对他的专长来说是规模太大了一点。他回到罗马，为意大利和法国的私人主顾们作画，在这儿他对另一位法国画家影响很大，这就是夏尔·勒布朗。勒布朗从1642年起在罗马学画四年，1646年回到巴黎，他证明了自己确实有才学，有艺术和组织方面的能力，能够承担大型装饰项目，因此很快就由勒布朗来为17世纪最讲究排场的国王路易十四工作了。

路易十四采纳一位能干的大臣让—巴蒂斯特·柯尔贝（Jean-Baptiste Colbert）的建议，把一切政务集于中央。他不仅亲自指导政治、宗教和经济事务，还强迫艺术家隶属于皇家绘画雕塑学院，由此让他们摆脱行会的控制。通过这种皇家的保护，国王给宫廷创造了环境，其中建筑、雕塑、花园、墙饰、家具、织造、音乐、戏剧等统统结成一个整体，为欧洲这最强大的君主烘托出一个背景。勒布朗是学院院长，会员和有抱负的青年艺术家们就在这儿听课，学习比例、透视、构思、光线、色彩、感情描绘和其他各类事项。学院教授告诉他们应该钦佩什么，并建议说：第一是钦佩古典作品；第二是拉斐尔及其罗马门徒；第三是普桑。学生们于是临摹这些大师的作品，他们还临摹古代雕塑的石膏模制品；在学业后期，他们可以画真人模特儿。

在如此高度学院化的基础上，学院成员学会以固定的规矩进行创作。今天在20世纪下半期，我们会觉得艺术有规定是一个滑稽的概念，但勒布朗却通过这些规定统一了艺术趣味，从而使复杂庞大的凡尔赛宫成为专制国王的壮丽寓所。在卢浮宫一边，还有艺术家和工匠们的作坊。从1667年起勒布朗同时也是王家家具作坊的督导。戈贝兰（Gobelin）兄弟就在此雇用大批法国、佛兰德斯和意大利挂毯织工。

尽管勒布朗鼓吹最严格的古典理论，他自己的大型装饰项目却给人以浮华奢侈的印象，虽说主题是古典的，其作品却一反普桑画中的严肃简朴。凡尔赛宫长廊的镜子和银桌反射出绘制精美的天花板，几乎全没有古典的稳重和严谨。他设计的一组挂毯为路易十四增了光，其中把路易十四和伟大的马其顿统治者亚历山大大帝相提并论。但这儿也看得到古罗马的影响，画家和作家们早就醉心于罗马人庆祝皇帝凯旋时的游行了，罗马人还把这些刻在浮雕上以志纪念。最早在绘画中重现这种场面而又名声最大的是曼坦那在1490年前后为曼图亚宫廷所作的巨型系列画，鲁本斯临摹过他的作品，勒布朗则让这种主题再生，但这次是赞美他自己的大帝——路易十四。

他的游行行列与画中的平面平行，背景是古典式建筑。这是以普桑的几何原则为基础构思的，以创造有节制的空间。左边一个很大的女皇塑像好像把她下面的一群人固着在那里，只有前面那匹立起的马打破空间的限制。所以尽管挂毯上色彩富丽、人物济济，构思实际上却很精打细算。

这种精打细算常使17世纪比较古典化的艺术家的作品对我们显得索然无味，感情太受理性抑制了，以致除浮华的高雅外一无所剩；最小的细节都事先安排好，也就失去了真实性。但我们仍可以学那些偏爱这种绘画的主顾们，不把它看得过分认真，而去欣赏画家们在设计和色彩方面的高度技巧，以及他描绘其主题精髓的能力。



44. J.H.芒萨尔和夏尔·勒布朗设计的镜厅，1678年开工，凡尔赛宫。



45.夏尔·勒布朗作《凯旋的亚历山大大帝》，1670—1682年，凡尔赛宫织毯。

6 绘画：巴罗克肖像画

今天我们已很习惯从相片上看自己了，因此很难想象在艺术史上的很长时期内，即使是全国最尊贵的人也只在钱币上留下肖像，也许还把肖像画在他的坟墓里。在那些时代，社会身份和地位远比其拥有者的个人特征更重要，“肖像”因此也就不太注意这位国王和那位国王在相貌上有什么不同，更不注意他们的性格有什么差别。我们现在所谓的肖像画，是和文艺复兴重新对个人感兴趣同时并举的，16世纪时，它在丢勒、拉斐尔和提香的绘画中已达到高峰。但也许是在17世纪，它才在色阶层次、表现能力和探测人物内心等方面得到最充分的发展。不幸的是，在我们时代，肖像画因摄影师和画家、雕塑家之间的直接竞争，也因为摄影已诱使我们过分注重“酷似”，而受到严重打击。然而最伟大的画家追求的，一是使其画像活灵活现，二是使之有最典型的个人特征，酷似可说是附带的产品，但也几乎是不可避免的。



46.彼得·保罗·鲁本斯作《布丽吉达·斯皮诺拉·多丽亚侯爵夫人》，约1606年，画布油画，152×99厘米（原作更大），华盛顿国家美术馆藏，塞缪尔·H.克雷斯收藏品。

17世纪的肖像画分类，既可根据作画的对象，也可根据艺术家主要想表达的内容。作画对象从教皇、红衣主教到国王、国家重臣，再到商人、传教士和最普通的人民，此外，有些最伟大的画家还常常为自己画像。在一幅奉命制作的国王画像上，皇威浩荡也许是真正的主题，而在另一个极端，像伦勃朗这样的人可以把人的灵魂暴露无遗。当然，那时和现在一样，有些人只想要自己被画得像，有些艺术家也很少能做得超过这一点。今天来说，画得像对我们已经没有多大意义了，所以我们将集中看超过这一点的画像。由于第二章已讨论过最杰出的意大利艺术家的肖像作品——伯尔尼尼的胸像和全身像，这儿我们就集中看北方艺术家的画像，虽说仍将以鲁本斯在意大利时所作的一幅画为起点。

鲁本斯把热那亚的布丽吉达·斯皮诺拉·多丽亚侯爵夫人画在一所宫殿前，本来这幅画还要更大些，左边可以看见花园，侯爵夫人则站在一个高台上。闪亮的锦缎衣裙和雄伟耸立的建筑物相互映照，漂亮的绉领花边围着可爱的脸。纹路和色彩丰富多变，庄严的气势浑然一体，光线和运动着的身体又给画加上必要的欢快气氛。给一个非王族的人画全身像这就是不寻常的现象了，用建筑物来拔高画中人则更是一种创新。



47.安东尼·凡·代克作《玛丽亚·德·拉特》，约1630年，画布油画，212.7×121.3厘米，伦敦华莱士收藏馆藏。



48.安东尼·凡·代克作《亨里埃塔·玛丽亚王后和她的侏儒》，约1633年，画布油画，219×135厘米，华盛顿国家美术馆藏，萨缪尔·H.克雷斯收藏品。

安东尼·凡·代克从年长的鲁本斯那儿学到许多东西，他们俩都是安特卫普人，都去过意大利，都给英国宫廷做过事。鲁本斯在侯爵夫人画像中开创的东西，凡·代克把它进一步发展。1620年他在热那亚工作时，也招徕了许多顾客，回安特卫普后，他给有钱的男女们画精致又敏感的像。玛丽亚·德·拉特就显然很富，她穿着最时髦的厚缎丝裙，罩在白麻细布女衫上，女衫上有一个精致的花边领子，鬈曲的头发看来是故意不梳的。除所有这些丰富的纹理外，她的头和手竟如此逼真，以至今天仍仿佛可以走出画面。她手中笨拙地拿着扇子，看起来有一点害羞，也有一点紧张，也许在凡·代克看来她并不真正幸福，而是有某种忧虑。但她完全是活生生的，光从左边照着她，轻抚着她，而让房间的其余部分留在阴暗中，正像卡拉瓦乔在本世纪早些时候浓聚光线一样。

凡·代克给英国查理一世当宫廷画师后，他的想象力受到鼓舞，创造出新的肖像风格，这种风格对英国人来说简直是闻听未闻。现在不仅王族成员，而且一切贵族都画全身像了，背后是古典式柱子和富丽闪光的帷幔，可能和他们日常生活中的环境完全不同。这种背景用来突出他们多少具有的优雅姿态，而且强调他们和纯粹的平民有所不同。查理之妻的画像说明凡·代克能够把庄严的场面画得很有生气，而这样做只需要恰到好处的随意几笔。亨里埃塔·玛丽亚王后和她的侏儒大概正准备去散步，但她止住了他，把手放在他的猴子上。尽管结构宽松动作闲适，我们仍可欣赏画家在构图时的高超技巧，他对形状作了最复杂的安排。柱子和金穗带构成从左前方到右上角的粗对角线，这些直线又由垂下的帷幔、扶在华丽衣裙皱褶上的手、挡在侏儒背后的胸墙等有意无意地重复着。侏儒侧身向前，只是因平台弧形的台阶，才没有跨进我们的空间。底部那急转的曲线又在漂亮的黑帽子那里重现，巨大的帽檐框住了王后的脸。



49.菲利普·德·尚潘涅作《黎塞留红衣主教像》，1635—1640年，画布油画，260×178厘米，伦敦国家美术馆藏。



50.亚森特·里戈作《路易十四像》，1701年，画布油画，279×180厘米，巴黎卢浮宫藏。

凡·代克赋予对象的风流雅致，不仅源于其背景或画面结构，而且源于他对人的处理。他给人画上漂亮的双手，十指修长，脸部相貌较为规整，去除缺陷。他在宫廷画像中美化了对象，从而给他们一种可资钦羡的特征，就好像现代时装杂志模特儿引起其他女人的嫉妒那样。摄影师也同样操纵光线、背景、模特儿的动作、风微微吹起衣裙的柔软质地等等。因此凡·代克在17世纪30年代确立的肖像画标准，一直鼓舞英国

的肖像画家达两世纪之久，庚斯博罗和雷诺兹都从他那儿受益匪浅。

法国的宫廷画像

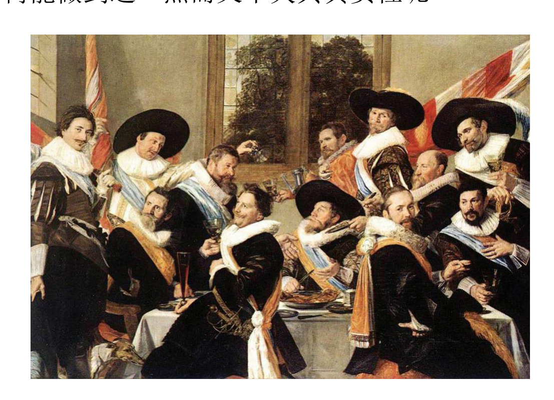
在法国，社会风尚同样也由宫廷确立，早在17世纪20年代，红衣主教黎塞留就曾用他的权势来影响趣味，一如他影响政治那样。黎塞留给王太后美第奇家的玛丽当秘书，太后则是她儿子路易十三的摄政，黎塞留因此有权有势。在他给年幼的国王当首相后，权势就更大了。1635年，在法国工作的佛兰德斯大画家菲利普·德·尚潘涅给红衣主教画了像，画中，红丝绸袍子和金色皮挂帘的鲜艳色彩衬托着简单的三角形结构和小而真的头部，手和指的动作与红罩袍的动态相一致，使这有势力的人物显得更生动有力。鲁本斯、凡·代克和伯尔尼尼为这种精美庄严的全身像开辟过道路，但在法国，生动活力却受到图中主线条古典质朴的约束。

到世纪之末，路易十四成为欧洲最有权势的统治者，他把自己说成是承天命实行统治，这时约束就不需要了。亚森特·里戈的画像几乎不表现国王的个性，因为一切手段都用来消除国王的人性而夸张他作为国王的气质。平台、宝座、古典式柱子和舞台式服装都在起作用，构成了宏伟壮丽的背景，国王伸手按臀，弹指挥手间便占取了巨大的空间；曲线翻转而下，由不同的纹理和不同的颜色再三重复，光线将画中各部分既分又合，更显出人物的庄严伟大。样板于是树立起来了，在此后两个世纪中，无论国王还是王后，无论皇帝还是幼君，他们都一概摆出这副模样，以显示他们崇高的身份。

在荷兰，政治空气和社会结构与意大利、佛兰德斯、英格兰和法兰西都不同，对西班牙的战争导致独立共和国的建立，奥兰治家族的王公领导了起义，却从来不是全权在握的国王，因此也就从来没过大规模的宫廷赞助。权力和财富的大部分都在市民手里，正是那些造船商、布道师、医生、商人和银行家们建筑了大部分漂亮的新房子，并希望他们自己被画出来。集体委托的绘画多数是画群像，以供在市政厅或其他会议场所张挂。因此在转向伦勃朗的单人像之前，我们先来看两幅集体画。

为防备西班牙国王雇佣军的进攻，荷兰每个城市都组织了民兵。这种地方性的卫国团体一直到17世纪仍然存在（尽管主要是执行礼仪性任务）。在弗兰斯·哈尔斯的一幅画中，我们看到他们在饮酒寻欢。把这么多人生动地组合在一起是件困难的事，摄影师在给家宴或婚礼安排镜头时也会有类似的问题。弗兰斯·哈尔斯找到一种新方法，来代替把人物分成两排、桌前桌后分别排列的习惯。他把一大群人分成两组，两组又相互联系，彼此平衡。这是个欢乐的聚会，请看哈尔斯是如何把基本的构图弄得活泼，又重复着姿态和衣领的韵律。在色彩方面，衣服和领子主要用黑、白，绶带和旗帜主要是橙、蓝，他只用有限的几种颜色就使色彩丰富多变。房间中民兵们用来举行宴会的那个角落阳光十分明媚，甚至连阴影都显得光亮耀眼，这就使全画色调明亮轻快。由于每个人都给艺术家付出同样的工钱，哈尔斯就必须让所有人都显得一样突出。他们脸上浮着健康的红晕，闪亮的眼睛万分机警，这一定是一次喧闹的宴会！

十五年后，伦勃朗被请去为一组类型相似的人作画，在这张被误称为是《夜巡》（因为在18世纪末变得很脏而得名）的画中，伦勃朗把科克上尉的连队画成是在他的指挥下行军出城，城门在背景上隐约可见。伦勃朗相当大胆，他不把他们画成一支整齐的队伍，而是画成毫无规律的活动场面，好像正匆匆忙忙整队出发。这是张极大的画，人物如真人大小，甚至还更大。这种情况连同上尉伸出的手和林立的刀枪棍棒，使我们感到身临其境，而强烈的明暗色彩及到处都有的动感更使人觉得心襟震荡。然而我们看到的远不是一群真正的非正规兵所必有的那种一团模糊的混乱状态，从绘画的角度看，一切都井井有条，各在其位。人们不禁会问：伦勃朗如何能做到这一点而又不失其真实性呢？



51.弗兰斯·哈尔斯作《哈勒姆的圣阿德里安民军军官们》，1627年，画布油画，183×266厘米，哈勒姆市弗兰斯·哈尔斯博物馆藏。

要回答这个问题，就应该看色彩的配合，更应该看构图的几何基础。色彩配合主要在黄色的中尉制服和上尉左边那个在人群中跑来跑去的小女孩的黄色衣裙，以及上尉身上的红色绶带和女孩左边、中尉后边那两个拿枪人的红色制服之间。这些重点色彩相互关联，而又在其他地方反复出现。现在再来看中尉的戟和上尉的杖，看火枪、旗杆和特别显眼的几根长矛，这些东西凡在近处的都从不同方向指着我们，中尉的戟暗示行军的去向。但这一切又可以这样来看：在画布上，它们要么与戟平行（假如是在上尉右边），要么与它成直角（假如在他左边，像他的杖那样）。这种辅助排列同样适用于铜鼓，它画得好像是在向后倾倒。一种隐蔽的几何秩序就这样把画面各部分精确地融为一体了，而正是这些部分使画面显得极为活泼。

虽说在《夜巡》中，每一个人都像前面哈尔斯的那群人一样有说不尽的生气，我们却很少知道他们是哪种类型的人，也许科克上尉和他的部下脱下军装就不那么有趣了。但伦勃朗也画过许多深入人物内心的单人或双人像，从客观地描绘脸部到深刻地窥视人类灵魂的各种形式都有。这些画要挑选起来就太多了，因此我们只能先看他那博大的天才。



52.伦勃朗作《夜巡》，1642年，画布油画，359×438厘米，阿姆斯特丹国立博物馆藏。

在荷兰，新教牧师在社会上与医生、律师属同一地位，有些新教教派还从信徒中自行产生首领。这些人可能并不是神学家，但他们讲道、劝善，用《圣经》来引导教众。门诺派传教士科纳利斯·安斯洛（CornelisAnslo）就是这么个人。我们知道伦勃朗深刻地研究过他的脸和性格，因为我们有两幅非常细腻的粉笔画，其中一幅是为蚀刻版画打底稿，另一幅则是准备画油画。

安斯洛一手伸出，这是传教士的典型手势。当时有一首诗，也许是为印在版画下面而作的，就称赞安斯洛是个好传教士："……谁想见见安斯洛，就该听他说一说。"伦勃朗一再把这个手势当作构图的中心来处理，而且用它来表达许多含义。我们可以想象自己是伦勃朗众多学生中的一名，在他的大屋子里和他一块儿工作，和这位大师讨论如何给安斯洛作画。我们可以看到伦勃朗在两幅画中改变他的对象，又在油画里添加一位妇女。我们可以问伦勃朗是不是在那张全身素描中强调了"说"而在油画中强调了"听"。没有人懂得那两支熄灭的蜡烛到底是什么意思，其中一支烧了一半，而另一支完全烧尽。它们大概指健壮的安斯洛还要活很久，同时又指那矮小的老妇人；也可能它们在暗指死亡，而这就是安斯洛谈话的主题。老妇人是否在哭？安斯洛是否在引用桌上那本《圣经》中的话，要她相信上帝在帮助她排忧解难？两个人的精神交往盎然现于画上。伦勃朗善于画人物之间和人物周围神秘气氛的能力，让我们不断自问他笔下的人物是否有某种隐示。并非他所有的作品都有这种特征，但完全没有的情况是极少的。

伦勃朗最为人所爱的画之一是他所称的《犹太新娘》，这也是一幅难懂的画。尽管两个人的容貌各有个性、截然可分，我们却不知道他们是谁，甚至不知道该不该把它看作是一幅肖像画。也许主题与《圣经》有关：雅各和拉结，以撒和利百加，还可能是伦勃朗的儿子提蒂斯和他年轻的新娘穿着《圣经》人物的服装。17世纪60年代中期，阿姆斯特丹年轻人的穿着完全不是这样，但他们也时常穿上化装服，免得画像在几年之后就显得过时。不管这两人是谁，也不管他们在扮演什么故事，他们之间的爱却是含情脉脉、庄严永恒的。爱使人感到光亮、幸福与温暖，在这儿，鲜艳的红黄色衬托在软褐和茶灰的背景上，让爱的情感昭然可见。丝绸的服装用厚厚的色彩涂抹，伦勃朗拿笔杆涂刮湿油彩，这样落在画上的光就从不平的表面向外散射，厚油彩在光照下闪耀。但脸和背景上透明的薄彩层却产生光明的效果，光在画面上跳跃，就好像在精制的丝绸上掠过一般，它渗入空间、渗入柔软透明的罗纱和手脸。光的温柔和恋人们之间的温柔，再加上画家小心翼翼地使用油彩时的温柔手法，就把这两个人变成一部看得见的爱情诗。文森特·凡·高后来热情地称颂这幅画，他写信给他的兄弟说："你可知道，我愿以十年的生命换来在这幅画前坐上两星期，哪怕是只吃干面包屑也罢。"



53.伦勃朗作《科纳利斯·克拉斯·安斯洛像》，约1640年，红粉笔，钢笔加淡彩画，24.6×20.1厘米，巴黎卢浮宫藏。



54.伦勃朗作《科纳利斯·克拉斯·安斯洛像》，1641年，蚀刻版画，18.6×15.7厘米，阿姆斯特丹国立博物馆藏。

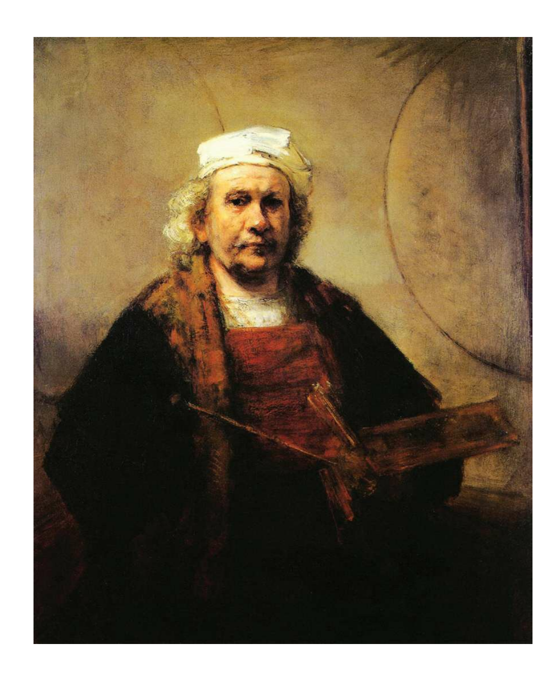


55.伦勃朗作《门诺派传教士科纳利斯·安斯洛和一妇女》，1641年，画布油画，172×209厘米，鲁士文化财产基金会柏林—达莱姆国立博物馆藏。



56.伦勃朗作《犹太新娘》，约1666年，画布油画，121.5×166.5厘米，阿姆斯特丹国立博物馆藏。

伦勃朗终生都在研究自己的脸，研究它的特点、表情、痛苦，以及它的皮肤和头发的不同纹理，还把它放在不同的姿势、头巾、衣服和光线条件下来考察。他观察这张脸上的变化，从在年轻时丑化或美化他自己，到他取得国际声望时把自己画成浪子或文艺复兴的朝臣，再到他成熟时亲人的丧失与哀伤在脸上留下印记。即使在这时，他坚强的性格仍使他继续作自我分析，他对着镜子，观察由破产、忧愁和过早的衰老引起的后果。在上面这幅油画中，我们看见他大约五十四岁，正在给自己作画，左手拿着画板、画笔和画杆。他以一种近乎威严的表情，从他所在的画室里向我们这个世界看，显然，只要他还能作画还能创造，他的人的尊严就不会泯灭。

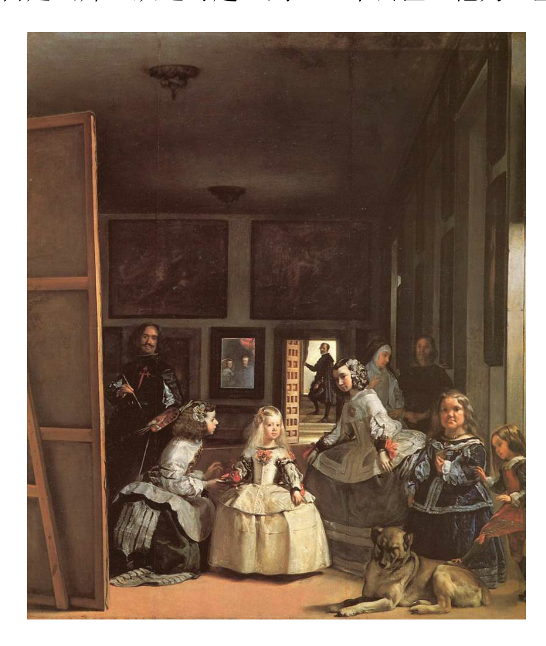


57.伦勃朗作《自画像》，约1660年，画布油画，114×94厘米，伦敦肯伍德公馆藏。

伦勃朗对一切场面都能作敏锐而人性的处理，这概括在他对镜子里自己形象的认识和理解中。重笔描绘的形象尽管没有富丽触目的衣饰和雄伟壮大的背景，却仍旧如碑石般不朽。他的头极富立体感，后面是浅色的墙壁，显得格外突出；墙上有两个大圆，也许是代表天图和地图。尽管有生活中的一切，他的创造力甚至比从前更强，他的自尊心丝毫不见衰弱。

委拉斯开兹

在结束谈肖像画之前，我们要看一幅画，它是由最伟大的肖像画作者之一迭戈·委拉斯开兹作的。西班牙的肖像画发展路线略有不同，在这儿，大主顾是国王菲利普四世。虽说此时国家的政治、经济都在衰落，它却仍拥有一个庞大的帝国。西班牙在意大利和佛兰德斯的领地使它与那里的画家有联系，委拉斯开兹在1623年成为菲利普四世的宫廷画师，从这时起直到1660年去世，他为王室作了大量第一流的肖像画。



58.迭戈・委拉斯开兹作《宫娥图》，1656年，画布油画，318×276厘米，马德里普拉多博物馆藏。

若想把《宫娥图》归入前面提到的任何一种人物画几乎是不可能的，因为这幅画是各种肖像画的混合。画中既有画家的自画像，也有中间那位小公主和镜子里国王、王后等王室成员像，还有附带画出的宫娥侍女以及引人生出恻隐之心的女侏儒和她的狗。画面选择了一个休息的间歇，柔和的阳光与阴影相间，使人觉得自己也和画中人一样是在这巨大的房间中。说实在的我们是和国王、王后站在同一个位置上，这使人怀疑这里到底是不是一个家庭场面。画上不时有一些粗重的笔触，但只用来表现刺绣、发辫和束带，其他地方则纹理极细，用最薄的色层来细心塑造小女孩的脸，捕捉柔嫩皮肤上的光辉等等，空间很大，但有力的横竖线条使我们不会有迷失感。这是张迷人的画，永远布满问号，如烟似梦，又如此真实；是另一个世界，但我们又身临其境。

7 绘画：风景、市容和室内

只是在17世纪，艺术家才把风景当作一个独立的题材来画。早先的艺术家——不管是佛兰德斯的、德国的还是意大利的——都把他最了解或在旅行中看到的风景记下来，然后以这些写生为基础，来为《圣经》或神话故事作背景。背景上的风景往往表现主题的气氛：它们或如诗、或抒情、或神秘、或恐怖。有时，比如在乔凡尼·贝里尼的某些宗教画中，这种风景是靠着察微见细、靠着观察普照天下的自然光而画成的，至今还没有什么东西曾胜过它。但风景从属主题的需要却意味着：由真实风景中得来的那种直接感受——当我们在风景中漫步时风景对我们的影响——就很少能表现出来。

用绘画表达对风景的直接感受，若没有亲身去试一试，便不知它并不如想象中那么容易。真实的风景环绕四周，并不局限于一个框中，它也绝不会全然静止。当人们在风景中行走时，千万种细节竞相引人注目，有些近，有些远，光线也在不断变化，因此选择和组织就是最关键的事。如果换在人造的环境中，例如城市和街道，或是室内，那么困难就小一点，但也不会完全消失。这是对17世纪艺术家提出的挑战，而他们比起其前辈来，更寻求天地间的广阔与和谐，甚至其无限。主顾的兴趣主要还是在我们前面说过的那些方面，但《圣经》和宗教图景也有销路，其中表现故事气氛的风景倒成了真正的主题。我们在前一章说过荷兰形势的变化，这种形势造成一个全新的市场，可以对新赢得的国土作真实的描绘，也可对家庭生活作更亲切的记载。还有一些画家——特别是鲁本斯和伦勃朗——还把风景画当作是个人的爱好，当作晚年或紧张时消遣松弛的方式，而不同的画家则更是用不同的方法来转述直接的感受，或记忆中的印象。

佛兰德斯风景画：鲁本斯的宏大场面

在鲁本斯的《帕里斯的裁判》中，我们已经领略过他的能力，他能把家乡佛兰德斯的风光特色抓住，使它适合古典故事的气氛。大约在完成这幅画的同时，他弄到一座乡村住宅——斯泰恩堡，于是就渐渐离开安特卫普繁忙的生活，而进入安静的乡村居住。他所作的伟大的风景画，就起于这时，这些画生动、乐观、鼓舞人心，也是我们所见的画中最富有巴罗克意味的一批（就导言中所下的定义而言）。

《风景与虹》可能是与另一幅很出名的画配对的，那一幅画的是城堡本身，藏在伦敦国家美术馆。正如巴罗克建筑家一样，鲁本斯靠的是横线直线、曲线斜线、光和影、细小的情节和包罗万象的宏大场面，用它们造成一种动态效果，横亘天地而直达遥远的地平线。画中各部分相辅相成——近处的牛、人和野生动物，配合着大地、树林和天空。每一部分都只是宏伟整体构思的单个组成部分，由摇曳于一切之上的光及和谐色彩与笔触表现得恰到好处。许多看起来貌似平常的东西就是用这种方法，再加上选用了不寻常的高视角，而变得辉煌壮丽、深切动人的。即使在他的垂暮之年，我们也看到鲁本斯从不失去其joie de vivre（生活情趣）。



59.彼得·保罗·鲁本斯作《风景与虹》，1636—1638年，木板油画，136.5×236.5厘米，伦敦华莱士收藏馆藏。

除伦勃朗外，荷兰风景画大师都不像鲁本斯那样，是从表现深刻的宗教、道德、人类题材转化而来的。这些荷兰画家几乎不画别的东西，他们的灵感直接来源于对土地的热爱，来源于对土地风貌变化不息的天然好奇心——也就是对大地风貌的神往，这就是当时的另一个特点。他们观察风景变化，观察其广阔的远景和开旷的天空，也观察河流和运河、树木和风车、田地和桥梁；他们把这些都忠实地记录在数不清的小幅写生中，也记录在完整的油画中。

其中有一些，如扬·凡·戈因，孜孜不倦地为他的家乡莱顿周围的低洼沼泽河流地作画，当他在田野里走得更远时，他就寻找曾一遍遍画过的相似图景，而只对无边的天空作一些变更（这部分最大时可能占去整个画面的7/8）。他设法使广阔的天空与一小片土地保持一致，于是就把画统一在灰褐色的基调中，好像天永远是灰蒙蒙的。只在他艺术生涯的后期，当所有荷兰画家都使用较鲜艳的色彩时，凡·戈因才让云彩散开，蓝色的天空于是照亮绿色的树，照亮轻快河流上的船帆，照亮小船中穿着花衬衫的人。他知道只要使色彩协调就能把它们糅合在一起，这样鲜红就不会太刺眼，淡蓝也不会变得失去控制。相反，颜色可以用来帮助表现各部分在空间的精确位置。其他画家也同样为如何在云彩飘浮的天空下、平坦广阔但毫无特色的地面上准确地放置各部分形象而伤透脑筋，因为在那种地方，只有远处教堂的尖顶可以把人的目光吸引一会儿，直到像一根中轴把其他东西都平衡在它的周围。



60.扬·凡·戈因作《莱顿风光》，1643年，木板油画，39.8×59.5厘米，慕尼黑巴伐利亚州立美术馆藏。



61.尼古拉·普桑作《弗希人的葬礼》，1648年，画布油画，116×175厘米，巴黎卢浮宫藏。

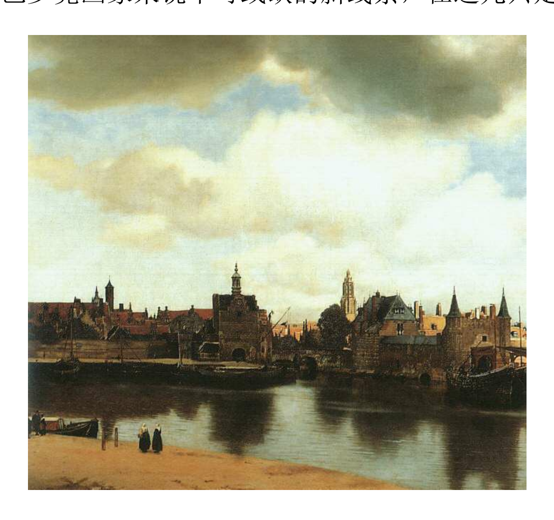


62.克劳德·洛兰作《风景及以撒、利百加的婚礼》，1648年，画布油画，149×197厘米，伦敦国家美术馆藏。

在鲁本斯和这种显然是平淡、简单、松散、写真而自然主义的风景画之间，还有许多不同种类，其中有些比较有力，如雅科布·凡·雷斯达尔（Jacobvan Ruisdael）的风景画；有些比较浪漫，如伦勃朗的；有些想象力丰富，如赫库勒斯·塞盖尔斯（Hercules Seghers）的；有些则含情脉脉，如阿尔伯特·寇普（Aelbert Cuyp）的。对所有这些大师来说，土地本身就是灵感，他们先亲身体验自然，回画室后把这最初的感受变成绘画，用这样的方法来探寻自然。

古典派风景画：罗马原野

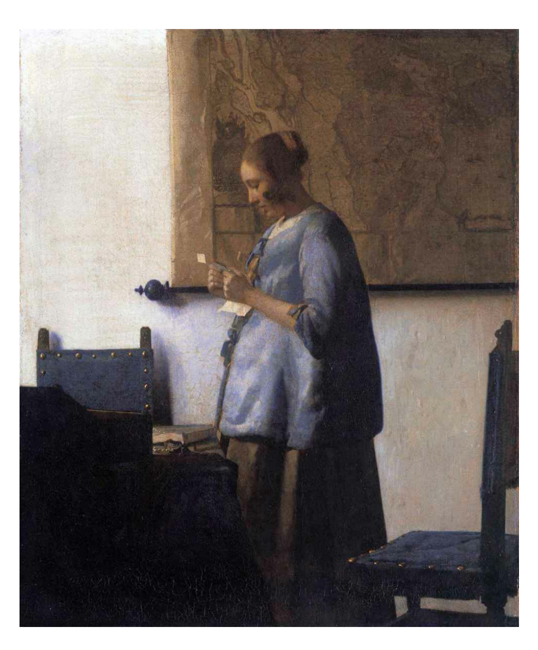
尼古拉·普桑（前面我们已经谈过他）和克劳德·洛兰这两位法国画家的艺术生涯事实上完全是在罗马度过的，他们深受罗马周围的乡村美景（大平原）的影响，大平原上有湖泊山丘，还有远处的山脉和西边的海岸。他们用深棕色的乌贼墨水把直接的感受记载在出色的钢笔写生和毛笔速写中，回画室后，这些印象就刺激构思，有时还为构思提供细节。在这种理想化的风景中，树木、流水、船只、古典建筑甚至人物，都经过精密计算而达到整体平衡，这种平衡不仅存在于天空与土地、树木与流水、前景与远景之间，也存在于明和暗、横与直之间。对巴罗克画家来说不可或缺的斜线条，在这儿只是平缓地从前景伸向远方。



63.扬·弗美尔作《德尔夫特景色》，约1662年，画布油画，98.5×117.5厘米，海牙莫雷泰斯美术馆藏。

这不是鲁本斯那种在佛兰德斯乡村画中被加大了的大弧度视野，在这靠近罗马的地方，氛围亘古不变，乡村不再年轻，房屋都是古典的，而不管它们看起来是新建不久，还是已经颓废。人物从属于景色，却又参加在这古典或《圣经》场面的宏伟图景中。风景中的自然现象和光线是在最平静的日子里观察得来的，用它来创造一个理想的世界，而在这个世界上，人们却很少能得到日常的感受。有时牧童在废墟中游荡，但他们也被理想化了，还穿着古典的衣服，很难让我们想起真实的乡村生活。可以用来形容这种绘画的词是“田园风光”，而这个词也可以形容诗歌和音乐。它召唤出一片想象中的乐土，在这片乐土上，人和兽在飘渺中与自然结合，一切都泰然自若，在永恒的天堂的宁静阳光中熠熠发光。在这里，古典风景、古典建筑、古典人物和古典构图都在属于和谐、平衡、静止和永恒的共同命题下存在。

这些特点让我们想起："古典"这个词还有另一层含义，也就是用来形容伟大的荷兰画家扬·弗美尔的《德尔夫特景色》的那层含义。这幅画是画他的家乡，从环绕着城市的水边作画。他看到屋顶的横线、三角山墙的小斜线和门洞与桥梁的弧形圆拱线都在不断重复，一小片房屋和一大片水彼此呼应，房屋在水中朦胧地映出。画面一半以上是天空，空中薄云遮盖，阳光射出，刚好能突出塔楼的细部和桥后远处的屋顶。这荷兰小城的风光和简单而有诗意的景色竟如此不同于普桑那种知识分子的自我意识手法，但弗美尔又确实对城市风光作出某种数学的安排，有点像普桑的严整。色彩强度和光效果之间形成精确的关系，而无论这种效果是直接的还是反射的。这些情况使全画严格地一致，一切都准确地置身于空间中，绝对没有丝毫的差错。

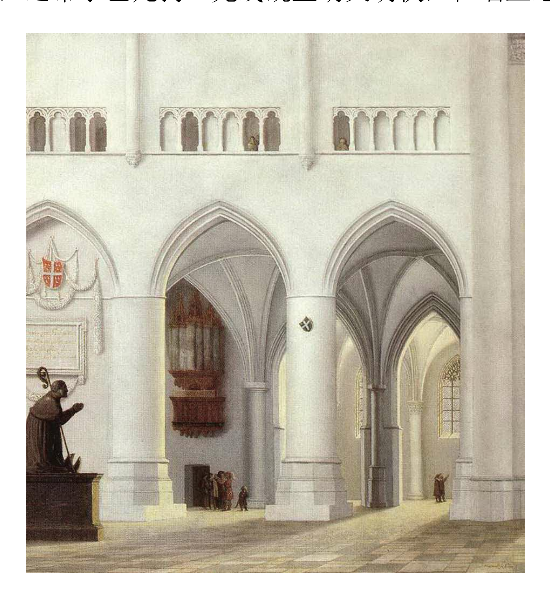


64.扬·弗美尔作《看信的少妇》，约1665年，画布油画，46.5×39厘米，阿姆斯特丹国立博物馆藏。

比较一下弗美尔的《看信的少妇》，也可看出“古典”这个词用来指和谐、宁静和平衡时，可适用于与古罗马毫无联系的艺术品。少妇站在一间刷白的房间里，背后墙上挂有一张大地图。她身穿蓝棉衣，桌子和两把椅子好像把她框在中间，桌上有书、打开的针线盒和围巾，椅子上则蒙着蓝罩套。散射的光从一扇看不见的窗户里射进来，使整个房间布满光辉。这种光，加上和谐的色彩和周围的物体，及旁边匀称地框住她的横直线条，就把这寻常的妇女抬高为永恒的存在而大大超出日常生活中的现实。弗美尔体现的不是这妇人的个性——如一张肖像画那样，而是她普遍存在的共性。

由这幅画我们就从室外转入室内了，荷兰人喜欢在房子里张挂表现家庭生活的图画，这叫作风俗画。它们受欢迎大概是因为在一个新教社会里，宗教艺术不再吃香，但学者们近来指出这些画或许也有隐蔽的说教意义，所以许多场面和善恶有关，比如爱、死、懒、淫、贪、贞等等。无论如何，人们愿意买这种画，画家也愿意画这种画，特别是因为在光的作用下，这些画可以满足他们的嗜好。弗美尔的室内画就说明：通过描绘光，极简单的景致也可闪现出深刻的神圣真实之光。

在桑勒丹画的哈勒姆圣巴福教堂内景中，我们可以从精细划分的光层里看出类似的思路。桑勒丹的兴趣在光也在空间，而且沉湎于透视数学，就好像科学家牛顿在当时那样。他把近处和远处的东西巧妙却又大胆地放成一排，令人渴望着要进入那洒满阳光的远方。比他略迟，埃曼努尔·德·维特的教堂内景画色彩就更丰富，人物都穿鲜艳的裙子，还带小巴儿狗。光线既生动又明快，在墙上地上投下花格般的款式。



65.皮特·扬斯·桑勒丹作《哈勒姆圣巴福教堂内景》，1630年，木板油画，41×37厘米，巴黎卢浮宫藏。



66.埃曼努尔·德·维特作《教堂内景》，1668年，画布油画，98.5×111.5厘米，鹿特丹博伊曼—凡·伯宁根博物馆藏。



67.皮特·德·胡格作《玩牌者》，1658年，画布油画，76.2×66厘米，伦敦白金汉宫藏。

皮特·德·胡格的画中色彩与明亮的光也并列出现，起初我们只注意人物的动作，注意静物中一切细节的精巧纹理；但很快我们就发现他酷爱透视、酷爱空间，酷爱横线和竖线，也酷爱远近光线的不同效果及细心引导目光的那种微妙的光度变化。我们好像在读一行行的诗，必须时常回味眼中的感受，时常把面和线合在一起看，来衡量比较各种形状以理解其中的相互关系，还要追踪线条，找出其中隐蔽的交点，而且只有找到原色才能充分看出色彩的真实含义。色彩随光影变换，使整个画面结为一体，好像在交响乐中，各种乐器的不同声响交织在一起。画中一样也不多，一样也不少，每一样东西都好像锁定在那里，却又都富有生气、有生命；上帝存在于他所创造的最小造物中。

8 建筑及各种艺术的统一

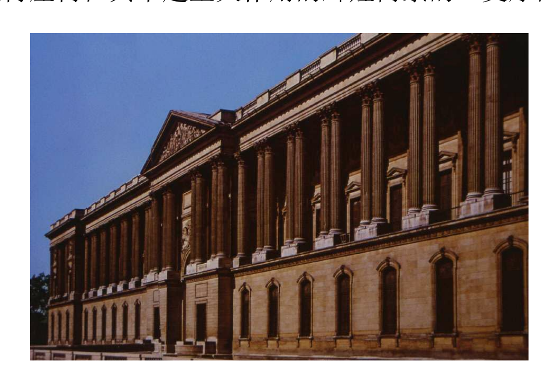
17世纪建筑给人留下深刻印象，所有的主要项目都是宫殿和教堂。帝王公侯及其他权势者都想彼此摆威风，或向手下人显示自己的权力。天主教会负责修建了几乎所有的新教堂——它要宣告天主教信仰的伟大胜利。它还把教堂当作是上帝的住所，而法国的路易十四这样一些人则把自己看作是承天而治的统治者。这样，宫殿和教堂就都有理由显示豪华和壮丽了，于是一切艺术就都能而且也真的为此出了力。雕塑和绘画经常起很大的作用，我们可以闭目设想：教堂内部和宫殿客厅是举行豪华的宗教、宫廷仪典的地方，这儿有艳丽多彩的服装，还有科雷利（Corelli）、斯卡拉蒂（Scarlatti）、维瓦尔第（Vivaldi）和普尔切尔（Purcell）这些作曲家的音乐伴奏。但给人第一印象的却总是建筑物本身，承认了这一点，就必须要重视建筑物的外观和周围环境，就像重视建筑物内部一样。人们知道古代也是这样的，但在中世纪，甚至很大程度上在文艺复兴时期，建筑物却喜欢把背对着外部世界。

人们态度的转变在罗马圣彼得大教堂上表现得最清楚。我们知道米开朗基罗曾想使它呈对称十字形，上面覆盖圆顶。这种完美的对称只在一边略有打破，那里将造一个巨大的有三角形山墙的门廊，如罗马万神殿那样。他大概设想教堂建成后周围的旧房屋都要拆毁，让它像16世纪较小的类似教堂一样孑然而立。如果真是这样，那么这个计划就从没有实行过，马德纳建造的长形中殿取代了臆想中的门廊，这个中殿有一个宽阔的正门，既没有特色，又高得足以遮住大半个圆顶，圆顶现在是在它后面相当远的地方了。门前有一块空地，不规则地伸展出去，中心附近竖着一块古代的方尖石碑。这空地不仅是去教堂的必经之路，还可以供人群聚集，在这里接受教皇的祝福。



68. 吉安洛伦佐·伯尔尼尼设计的罗马圣彼得大教堂柱廊，1657—1666年。

伯尔尼尼以他素有的才华把空地改造成人能想象出的最壮观通道，同时，又基本上弥补了马德纳正门建筑的不足。他围绕方尖石碑造了两条有顶大柱廊，四列纵深的巨大柱子在左右两边盘桓弯曲，包围住一个巨大的椭圆形，如伯尔尼尼自己所说，就像两条拥抱欢迎的手臂一样。这两条曲廊由直廊连接在教堂正面的两端，由于它比正门矮许多，而且水平地向外敞开，柱廊就通过简单的对比夸大了正门的高度，而且使它看起来显得更接近一些。这儿的一张鸟瞰图多少可以说明这项设计，但只有亲身在回廊的柱子中走一走，并穿过那巨大的中心广场，才能真正体会到它的规模和特点。当然，对那些向教堂走去的人来说，这还只是伯尔尼尼的华盖和圣彼得座椅在其中起重大作用的辉煌内景的一支序曲呢！



69. 夏尔·勒布朗、路易·勒·沃和克劳德·佩罗设计的巴黎卢浮宫，东面外墙，1667—1670年。

大约在将要完成柱廊和圣彼得座椅的时候，伯尔尼尼作了路易十四的半身像。经过17世纪的战乱分裂，法国这时已成为欧洲最强大的国家，国王在柯尔贝建议下，想改善宫廷的居住条件。伯尔尼尼于是应召去巴黎，讨论市中心卢浮宫的完工方案。他提出好几套建议，正面都以附加的柱子或壁柱为主，向上直升两层楼高。但他的设计一项也没有实行。任务交给三个法国主要的建筑师：勒布朗、路易·勒·沃和克劳德·佩罗，但伯尔尼尼的影响仍显而易见，虽说是被典型的法国式拘谨冲淡了。初看之下，可以说其外观几乎

就是一座展开的罗马古典圣殿，但很快就能看出：柱子是成双的，中间和两头部分略微突出，墙上有覆以拱券的窗户和诸如此类在古典圣殿上决不会有的细节。整个外表是一个完整的复合体，以中央为焦点，给人以单一有力的总体印象。一般来说，17世纪建筑也使用柱子、柱顶盘及其他古典建筑成分，但使用的方法是新的。



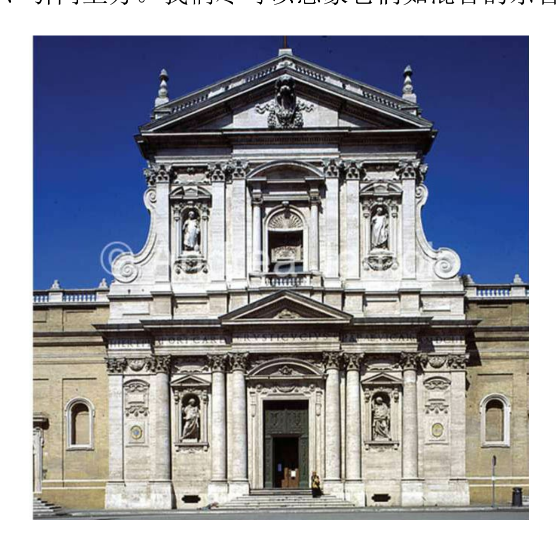
70.路易·勒·沃、J.H.芒萨尔和安德烈·勒·诺斯特尔设计的凡尔赛宫，1669年开始建筑。

巴黎市中心地皮有限，卢浮宫也永不能呈现壮丽的景色，如伯尔尼尼（及米开朗基罗）使圣彼得大教堂呈现的那样。人们于是看中凡尔赛一个原先的打猎小棚，它一点一点被扩大，最后成为最辉煌壮丽的宫殿。前面已就其内部装饰谈过一些，但它最突出的特点却是宫殿和周围环境的完全融合。它入口的那一面有一个空旷的前庭，伸向深深退往后面的正门。另一面则中央突出，两翼远远地伸向左右，都对着向远方舒展的整齐湖泊和花园。

虽说凡尔赛的雄伟壮丽是无与伦比的，它却仍然为17世纪末和18世纪的宫殿建造树立了楷模。在英国，人们首先会想到布林痕宫；而雷恩的格林尼治慈善院很可能主要应归于（虽说是间接的）伯尔尼尼的柱廊。

罗马教堂的外观

像圣彼得大教堂和凡尔赛宫这样的建筑是罕见的挑战，建造它们的机会也很少。在罗马，几乎所有的新建教堂或改建教堂都很小，一般都必须在狭窄的地皮上插到其他建筑物当中去，所以从外观上讲，所有的注意力都必须集中于正面。早在1575年，新建的耶稣会教堂“耶稣教堂”就有一个正门，成为后来教堂设计的起点。马德纳最成功的项目——圣苏珊娜教堂正门——就严格以它为模式，只不过结合得更紧、生气更浓、垂直强调得更多而已。像后来卢浮宫一样，这个教堂的主要结构是古典式柱子、柱顶盘和三角墙，但这些都排成两层，完全是非古典的方式。在正面主体部分，下面一层的柱子到上面一层变成扁平壁柱，虽说在上层最里面的两根壁柱间有较小的圆柱。两个层次的韵律变化相同，都朝向中心，底层最外面的开间以一个扁壁柱为结束，它上层的同一位置却由一个S形旋涡纹所取代。仔细观察这表面，我们会很快想起鲁本斯的那幅风景画，在这儿，横线和竖线、曲线和斜线、光线和阴影、小细节和更宏大的总括要素都集中起来把人们的目光引向进口、引向上方。我们尽可以想象它们如混合的乐音，组成一支伟大的合奏曲。



71.卡尔洛·马德纳建造的罗马圣苏珊娜教堂，1596—1603年。



72.弗朗切斯科·博罗米尼建造的罗马纳沃纳广场圣阿涅塞教堂外观，1653—1657年。

和半世纪之后弗朗切斯科·博罗米尼、皮耶特罗·达·科尔托纳及伯尔尼尼的设计相比，圣苏珊娜教堂就显得拘束多了。博罗米尼建在罗马最美的广场之一纳沃纳广场上的圣阿涅塞教堂正面，远不只是一堵平平的墙、以古典式细节设计加上浅浅的凸出凹进而显得略有生气而已。在这里，微向外突的门廊位于一个弯曲深凹部分的中央，这个凹部正好强调升起于它之上的圆顶，中门两边各一对柱子把目光从门廊引上圆顶，在那儿与柱子相应的是立于凹进去的窗户之间的成对壁柱。在正面两边升起两层高的塔楼，分别位于圆顶两侧，并且由第一层的方形构造巧妙地转变成第二层的圆形构造。请仔细看博罗米尼是如何完成这种

转换，又如何由此而把塔楼和圆顶联系得更紧密的。所有细节部分也值得注意，因为既活泼有运动感又不失整体一致性的特点，基本上就是靠它们来取得的。有些细节，如边门的形状，就绝不会在古典建筑中出现。

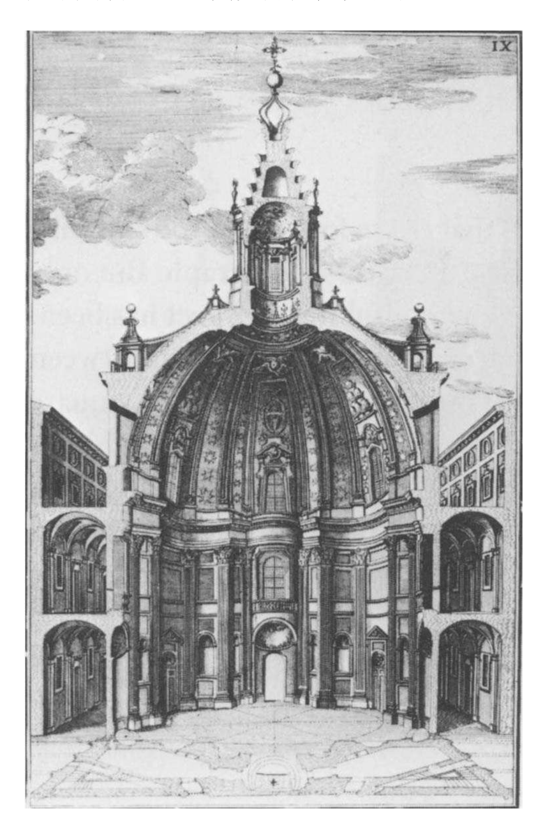


73.皮耶特罗·达·科尔托纳建造的罗马圣玛利亚·德拉·帕契教堂外观，1656—1657年。

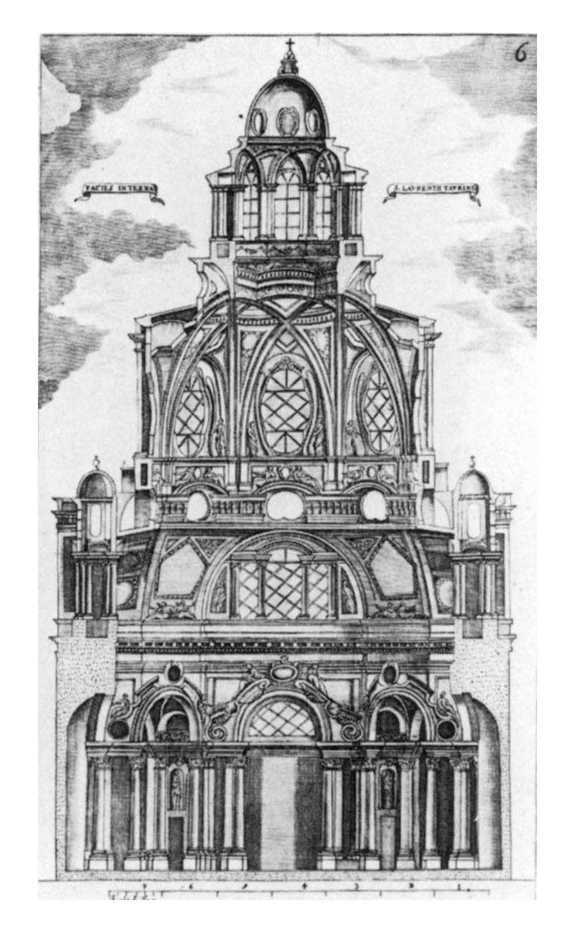
科尔托纳的圣玛利亚·德拉·帕契教堂正门就更非扁平面了。门廊一弯向前横弋当街，它上面的楼墙起伏不平、精细大胆，弯曲的两翼从两边包抄过来像两条手臂，把楼墙挤向前来。以上这些都可从照片上看得出，但只有到现场人们才能发现建筑师的技艺是何等高超。因这里是由一座很老的教堂改建的，它挤在左右两条窄巷之间，巷子在教堂门口汇合，形成一个很小的广场。两侧墙壁实际上是相邻建筑物的墙，紧靠门廊右边的洞口实际上是一条巷子的入口。意大利阳光下的强烈明暗对比及“出与入”的剧烈动感更叫人想起卡拉瓦乔的绘画，但我们也可以注意到：在当时的舞台布景设计中也有一些和它相似之处。

耶稣教堂的内部设计也确立了一种模式，在17世纪中被广泛采用，当然也有变化。过去教堂的设计（除文艺复兴以圆顶为中心的对称方案，如米开朗基罗设计的圣彼得大教堂外）通常用人所共知的方案：中间有一个中殿，两旁各一道或几道侧廊，主讲经坛在离入口最远端的尽头，俗界信徒坐在较远的地方，讲经坛前面一块地方则留给教士（许多哥特式教堂内部就是这样）。假如教堂坐满了，很多教徒特别是侧廊里的那些就看不清圣坛上发生的事。耶稣会希望使全体信徒都尽量看清圣坛，耶稣教堂的中殿因此就造得很宽，侧廊也变成向外开出的浅礼拜室，只供私人仪典和祷告用。从中殿任何一处看出去，主要中心点都在主讲经坛，为把注意力引向这里，还在圣坛稍前一点的地方筑了一个圆顶，这样就使它收进的光比中殿强烈得多。

有些教堂并没有照抄这种设计，它们倾向于扩大圆顶下的空间以容纳多数信徒，与此同时又按比例缩小中殿的大小或完全取消它。纳沃纳广场的圣阿涅塞教堂就是这种倾向的直接例证（两边塔楼独立于教堂本身）。在伯尔尼尼后来为耶稣会修建的圣安德烈·阿尔·奎里纳莱教堂中，整个主体部分就是一个椭圆形，其长轴与入口至讲经坛的轴相交。远在这两座教堂建造之前，博罗米尼就在四喷泉的圣卡尔洛教堂中运用了基本椭圆的设计方案（1638—1641年），其中长轴指向主讲经坛。但主讲经坛和入口及椭圆形两腰中点都沿地面向外张开成凹形，墙壁因此也就弯进弯出不断运动，直到主壁带以上很高的地方才转为圆顶上小而钝的椭圆形。在智慧学院的圣伊沃教堂，博罗米尼干脆把凹凸的变换带到圆顶本身中去。表面的这种连续运动使一个置身于教堂中的人很难判明空间的真实界限究竟在哪里。



74.弗朗切斯科·博罗米尼建造的罗马智慧学院圣伊沃教堂，1642—1650年。



75.瓜里诺·瓜里尼建造的都灵圣洛伦佐教堂，1667—1687年。

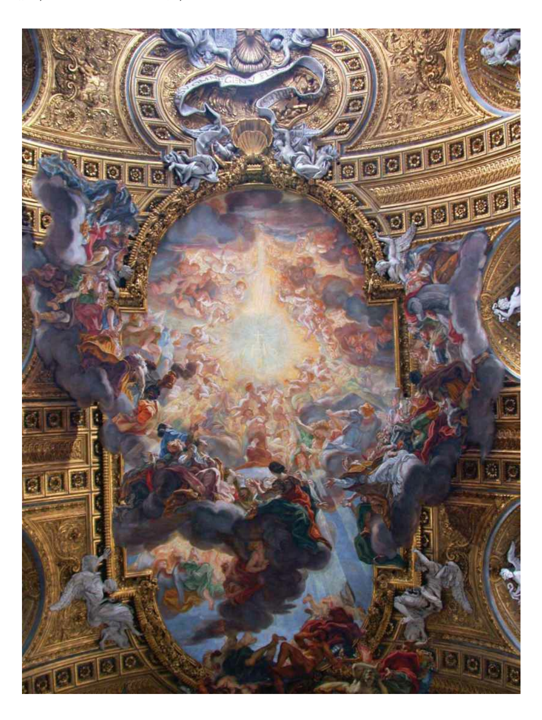
这种倾向的最高表现是瓜里诺·瓜里尼修建的都灵圣洛伦佐教堂。瓜里诺让起伏不平的空间界限在每一层上展开，当它们不断升高并聚拢在圆顶顶部的天窗口时，就收进越来越多的光线。他用纯粹的建筑方法造成一种强烈的印象，好像教堂内部空间一直伸向天国，正如伯尔尼尼在科尔纳罗小礼拜堂借助幻觉绘画之力创造出的那样。

17世纪时，随着时间推移，向室内开发空间的愿望变得十分普遍，尤其是王宫客厅和教堂更加如此。在实践上，伯尔尼尼的幻觉绘画一般是宫殿中唯一可行的方法，对现有的教堂如耶稣教堂，及其他一切严格以它为模式的、带有类似拱形圆顶的教堂，这也是唯一可能的手段。在阿尼巴·卡拉奇的法尔内塞公馆天花板上，我们就见过一个早期的例子。

这一类绘画中最令人叹为观止的是安德烈·波佐在献给圣依纳爵本人的那个教堂中所作的描写耶稣会士传教活动的喻意画。这幅画占满中殿整个天顶，画中有成束的柱子支撑着柱顶盘和拱门，从而把真正的中殿墙壁表现得好像一直向上伸入天空。人物在天空和柱子间飞翔，整个天花板就是个建筑透视的杰作。事实上波佐的确在他当时写的一本关于透视的书上详细说明过它，但它却没有能成为绘画和建筑的完美结合，因为这种幻觉只有站在它正中下方照相机所在的位置上时，才能看得很清楚。



76. 安德烈•波佐作《耶稣会传教活动之喻》，1691—1694年，罗马圣依纳爵教堂天顶画。



77. 乔凡尼•巴蒂斯塔•高里作《耶稣圣名的胜利》，1674—1679年，罗马耶稣教堂天顶画。

在科尔纳罗小礼拜堂中，伯尔尼尼已表明如何能做到这种结合了。绘画应仅限于飘渺的神灵，轮廓分明的形象若看起来扭曲便很容易揭穿假象，因此应该用真实的立体来表现它们，比如用雕刻，而如果不属于建筑的一部分就应该用泥塑浮雕。光线也应该考虑周到，应该和图中所绘的相结合，而这个要求在现代

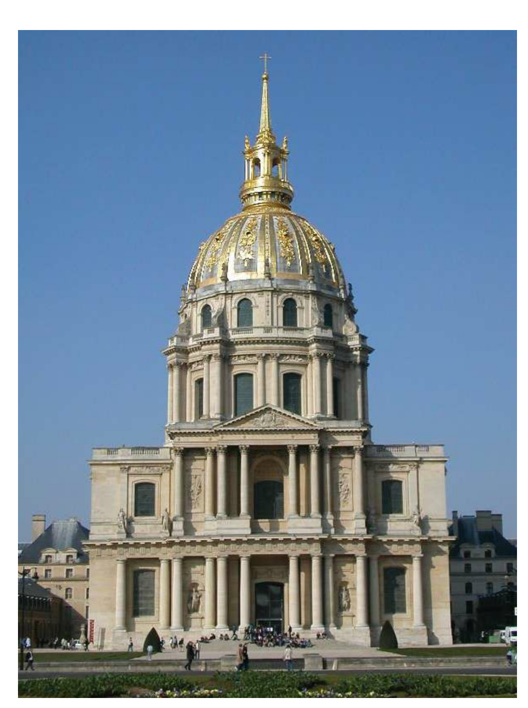
人造光内部照明时恰恰是时常会忘记的一点。

最卓越地表现了伯尔尼尼思想的是他的一个早期学生兼助手乔凡尼·巴蒂斯塔·高里在耶稣教堂所作的画。这项装饰计划直到教堂建成后一百年才开始，结果体现着有时被称为“盛期巴罗克风格”的特征，而不是教堂本身所属的反宗教改革布道阶段的典型。整个项目包括圣坛的拱顶和圆顶，但高潮是中殿拱顶上画的《耶稣圣名的胜利》。画中的建筑部分都用灰泥做在真实的拱顶表面，浅浮雕的彩绘云朵和立体的人物雕塑从拱顶表面突出来，把目光引向画在中心的幻象。在这儿，耶稣的名字——IHS——光彩地闪耀着，把一切邪恶和罪恶驱赶到外圈的黑暗中去。

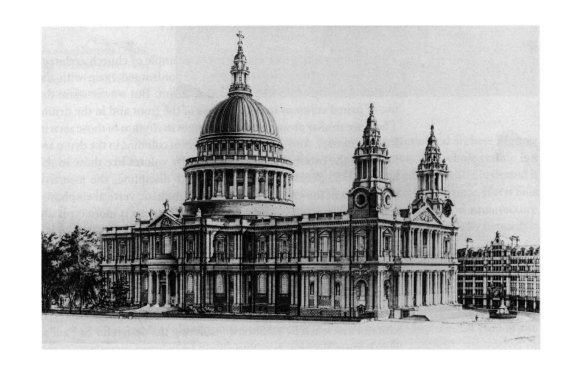
从这个作品转向法国教堂建筑的代表之作——巴黎残废军人院，就又会碰到比较严肃的法国式古典拘谨，但我们仍可看到在正面两层和鼓筒部都有成对的柱子，也有像罗马建筑物表面那样的突出部分及韵律变换。鼓筒上一对对凸出的柱子，通过圣苏珊娜教堂的那种旋涡形纹连接到圆顶表面的弯梁上。虽说这个教堂有种种清规戒律，有确定的方形基底，又有垂直的强调重点，但它的设计也十分生动完整。它内部就更是典型的巴罗克特色了，尤其是圆顶。人们抬头看时，穿过内壳上一个大洞，就看到有画的上壳，内壳与最上一排窗子平行，从窗中透进的隐蔽的光把上壳照得通亮。

几乎和残废军人院教堂同时的，是雷恩建造的伦敦圣保罗大教堂。这两座教堂有间接的联系，因为雷恩最早开始设计圣保罗教堂时，曾参观过巴黎。他还在巴黎见过伯尔尼尼，也可能听说过伯尔尼尼和路易十四的建筑师们讨论设计卢浮宫。

建造圣保罗教堂花了很长时间——虽说还没有圣彼得教堂花的时间多，这两个教堂间也有很紧密的关联。一方面因为花的时间长，一方面也因为雷恩远没有他所希望的那种随意造计划的自由，所以圣保罗的设计就不那么统一。也许最成功之作是交叉形十字堂的左右两个门，圆顶就在其上巍峨升起，恰似一顶完美的皇冠。鼓筒给人的印象深刻，周围有柱廊，和底层门廊正相呼应，而门廊显然是学圣玛利亚·德拉·帕契教堂的样。西面正门有塔楼占据两侧，带山形墙的门廊则如纳沃纳广场的圣阿涅塞教堂那样，但各部分的比例却大不相同，两层楼的门廊更像残废军人院，而塔楼也只在门廊之上才附上去，而不是由整个表面的凹进凸出奠定基础。如果说法国建筑像法国绘画一样是感情受到理性的抑制，那么雷恩的圣保罗大教堂尽管也有类似之处，却是理性受到委员会抑制。不管我们喜欢不喜欢，巴罗克建筑在为头脑简单的专制统治者效劳时，它最能表现自己的本色，而无论这些统治者是世俗君主还是教廷诸侯。



78. J. H. 芒萨尔建造的巴黎残废军人院，1680—1691年。



79.克里斯托弗·雷恩设计的伦敦圣保罗大教堂，1675—1710年。



80.格奥尔格·丁岑霍弗尔建造的布拉格小城区圣尼古拉教堂，中殿，1703—1711年，Artia版权所有。



81.M.D.波佩尔曼建造的德累斯顿茨温格尔宫门楼，1713年。

巴罗克艺术的最后光彩超出这本书的严格界限，把我们带进18世纪早期，所以我们只能简单谈一谈。截至17世纪中期为止，中欧受三十年战争蹂躏，变成一片不毛之地，直到世纪之末才恢复过来，开始进行一些较大的建设项目。和约造成一大批各自为政的小暴君（包括宗教诸侯），这些人竞相修造教堂、建筑寺院和修建宫殿，因此，正当法国和意大利这些巴罗克艺术早已发展、生根的国家现在却转向新古典主义，重视表面装饰而无视基础建筑时，这些新主顾却对巴罗克艺术趋之若鹜。同时，对基本上仍属于农业社会的天主教农民来说，巴罗克艺术的丰富色彩和直接感染力，也一定具有相当的吸引力。

教堂一般采用一百多年前罗马耶稣教堂的设计方案，但在表面的不断运动和空间的无确定界限方面，却依照博罗米尼和瓜里尼的先例作变动，由于使用天顶绘画和灰泥装饰（类似于圣依纳爵和耶稣教堂中的那些），效果就更为明显。同样浓郁的装饰，有时再加上同样富丽的表现，现在也用于宫廷建筑，德累斯顿的茨温格尔宫就表现得很明显。请看在门楼上一个表面的凸出如何接着另一个表面的凹进，人字山墙分成两半，先向外，然后再向里，整个向上的律动出人意料地在一个如挤扁的皇冠那样的小圆顶那里戛然而止。如果有什么能比博罗米尼还博罗米尼，那么波佩尔曼在这儿就做到了，而且其成就还特别突出，因为一切都没有失去控制，底部建筑结构仍旧很清晰。当这种结构在泥塑装饰品的大量泛滥中消失之后，巴罗克也就让位给人们所说的“罗可可”艺术了。

艺术家小传

亚历山德罗·阿加尔迪（Alessandro Algardi）1595年生于博洛尼亚，1625年定居罗马，主要从事雕刻工作，风格比伯尔尼尼较为古典。1654年去世。

吉安洛伦佐·伯尔尼尼（Gianlorenzo Bernini）1598年生于那不勒斯，雕塑师之子。1605年仍年幼时被带去罗马，在此得教皇之侄希皮奥内·博尔盖塞红衣主教的注目，为他作过几个神话题材的雕塑如《普路托和珀尔塞福涅》及《大卫》等。伯尔尼尼聪明过人，善于快速完成复杂的设计方案，在他手下刻石竟如削泥，17世纪20年代已是著名的肖像雕刻家。1624年开始造圣彼得大教堂的华盖，1629年任该教堂建筑师。约此时他将较小工作主要交助手完成，自己则集中精力于纪念性或宗教性工程，主要在罗马。曾为教皇乌尔班八世、英诺森十世和亚历山大七世工作，1665年受路易十四邀请去法国。1680年去世。

弗朗切斯科·博罗米尼（Francesco Borromini）1599年生于卢加诺湖畔的比松（Bissone），石匠之子。二十岁后移居罗马，初在马德纳手下后在伯尔尼尼手下刻石。他也曾协助伯尔尼尼搞设计，但伯尔尼尼成就较大，两人气质又不同，终使他们分手并成对头。博罗米尼自己的作品多为小型教堂，但都具有极大独创性及重要性。1667年自杀。

安布罗休斯·博斯哈尔特（Ambrosius Bosschaert）1573年生于安特卫普，后移居米德尔堡，专长画花果。1612年去世。

扬·布鲁盖尔（Jan Bruegel）生于1568年，其父亦为画家，名声更大。专长画细致的花朵和风景。1625年去世。

米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（Michelangelo Merisi da Caravaggio）1573年生于贝加莫附近的卡拉瓦乔，早年在米兰学艺，约1590年去罗马。16世纪90年代末通过德尔蒙特红衣主教的关系领到重要的宗教画任务，由此而专长画大型宗教作品。这些画用毫不妥协的现实主义将圣人画成平民百姓，因而常遭非议，有时甚至不被订画的教堂所接受，而只能由认识其诚挚及真实性的红衣主教和贵族们所收购。因与人吵架被迫离罗马逃往那不勒斯，后又往马耳他，1610年返罗马途中去世。

阿戈斯蒂诺·卡拉奇（Agostino Carracci）1557年生于博洛尼亚，是画师也是镌刻师，在博洛尼亚（和其弟阿尼巴及堂兄卢多韦科一起）、威尼斯、帕尔马及罗马（又和阿尼巴一起）工作过。1602年在帕尔马去世。

阿尼巴·卡拉奇（Annibale Carracci）1560年生于博洛尼亚，是卡拉奇家最年轻却又最伟大的一员。他也曾在博洛尼亚工作，去过威尼斯，然后去罗马为红衣主教法尔内塞装饰公馆。他和其兄都推崇拉斐尔和米开朗基罗的作品，一同在中意大利维持着意大利绘画的主流。1609年在罗马去世。

克劳德·热莱（Claude Gellée）亦名克劳德·洛兰（Claude Lorraine），1600年生于南希附近，约1613年去意大利，1620年起居罗马，其后仅1625年短期回南希。30年代末即以其古典诗般的风景画享有盛名，他的风景画来源于他对罗马周围乡村的细心观察，他曾将这些景致用极自由的笔调速记下来。他在这些风景画中置入古代或圣经故事中的人物，但人物总显得很远，风景则一般要伸展到遥远的地平线，因而成为画的主题。1682年去世。

皮耶特罗·达·科尔托纳（Pietro da Cortona）1596年生于科尔托纳，石匠之子，约1612年去罗马。早期主要为宫殿、教堂作大型装饰画，特别是为教皇乌尔班八世和巴尔贝里尼家族，后来也转向建筑，因设计一系列罗马教堂而声名卓著，虽说他自认为主要是个画家。1669年去世。

安东尼·凡·代克（Anthony van Dyck）1599年生于安特卫普，十几岁即在此成为鲁本斯的主要助手。1620年首次访英国，1621—1625年游历意大利，1632年终定居英国，由查理一世授封骑士，成为多产的肖像画家，风格上很受鲁本斯影响。1641年去世。

弗朗索瓦·吉拉尔东（François Girardon）生于1628年，约1645—1650年访罗马，后为法国宫廷作雕塑，主要在凡尔赛宫。1715年去世。

扬·凡·戈因（Jan van Goyen）1596年生于莱顿，年轻时访法国，游历佛兰德斯和荷兰，1634年后多居于海牙。他是风景画家，生意兴隆但喜欢从事金融投机，1656年因破产而亡。

瓜里诺·瓜里尼（Guarino Guarini）1624年生于摩德纳，基廷会牧师，哲学家，数学家，后转向建筑。1639—1647年在罗马，在此熟悉博罗米尼设计的教堂。1647—1655年回摩德纳，1660—1662年去墨西拿，1662—1664年去巴黎，最终定居都灵，他也可能去过西班牙和葡萄牙，因他在里斯本设计了一个教堂。他的建筑既说明博罗米尼的影响，也表现出他作为数学家而掌握的立体几何知识，同时表明他对中欧哥特式全盛时期的拱顶和尖塔具有相当程度的了解——不管这些知识是直接得来的，还是有可能看到一些达·芬奇的建筑设计草图而得来。他曾就其所建之屋和建筑思想写过一本书，但到死后才出版。1683年去世。

弗兰斯·哈尔斯（Frans Hals）1581—1585年间生于安特卫普，约1585年与其父母去哈勒姆，当时安特卫普落入西班牙之手。学徒期满后在哈勒姆当肖像画师，但早期的成功在17世纪40年代颓落。1666年在贫困中去世。

扬·戴维兹·德·赫姆（Jan Davidsz.de Heem）1606年生于乌得勒支，在该地及莱顿工作，1636年移居安特卫普。赫姆是静物画画家，尤善画花果，门人很多。1683或1684年去世。

格拉尔德·凡·洪托斯特（Gerard van Honthorst）1590年生于乌得勒支，约1610—1620年在罗马，在此受卡拉瓦乔绘画影响，后回乌得勒支。他采用卡拉瓦乔的风格，用定向光使人物从黑暗的背景中突出，但喜用蜡烛为光源而不是日光。1656年去世。

皮特·德·胡格（Pieter de Hoogh）1629年生，主要在德尔夫特画室画风俗画，1667年迁阿姆斯特丹，此时其作品日益自命不凡实则质量下降。1684年或稍后去世。

夏尔·勒布朗（Charles Lebrun）1619年生，1642—1646年在罗马，随后回巴黎。他主要是画家，但因身为法国绘画雕塑学院院长，因此在路易十四之下控制全法国艺术。1690年去世。

卡尔洛·马德纳（Carlo Maderna）1556年生于卢加诺湖畔的卡波拉戈，1588年已定居罗马，给其舅父多梅尼科·丰塔纳做助手。1603年完成圣苏珊娜教堂正门，同年受命为圣彼得大教堂建筑师，在米开朗基罗原设计上加中殿和正门（1607—1612年）。其作品包括马泰伊公馆（1598—1618年），及巴尔贝里尼公馆的设计方案，该方案在其死后由伯尔尼尼几乎原封不动地实施。1629年去世。

尼古拉·普桑（Nicolas Poussin）1594年生于诺曼底，约1612年去巴黎，1624年去罗马，在此逗留终身（除1640—1642年曾短期回法国为路易十三和红衣主教黎塞留工作，但无甚成效）。他受古典作品影响很深，同时也受提香及后来拉斐尔等人的很大影响，他的风格也渐从鲜艳生动的提香式转向色彩平淡的绘画，其中不允许任何东西损害画上人类行为的高尚及严肃道德意义——不管画的是圣经故事还是古典神话。背景上风景或建筑物构思很细，用以拔高行动、框住行动，而不是像克劳德的风景画那样引导人们极目远望。普桑安排画面极小心，甚至用模型舞台，在其上放置穿戴合适的蜡人模型。用这种方法他较能达到其所追求的理想境界，而不是真实生活中偶有所思或所感者可比拟。1665年去世。

安德烈·波佐（Andrea Pozzo）1642年生，1665年入耶稣会为俗家弟子，但被劝继续作画。1681—1702年在罗马，随后去维也纳。尤善作幻象天顶画，显露其建筑透视的高度技巧。1709年去世。

伦勃朗·凡·里恩（Rembrandt van Ryn）1606年生于莱顿，磨坊主之子。在莱顿大学就读一年后随当地一画家学艺，1624年在阿姆斯特丹拜一重要画家为师。1625年回莱顿，约1631年终定居于阿姆斯特丹，在此娶萨斯基娅·凡·厄伊伦博尔赫，妻家之富给他也带来繁荣，此时他主要作流行肖像画，至1642年妻死。这以后，生意渐衰，加上挥霍，导致1656年破产。但其艺术创造力却未见减退，他日益转向圣经题材、风景画及普通人民的肖像画（其中多数为犹太人），因他此时与这些人同住，同时又继续为自己画像。除绘画外，他还作过许多第一流的素描和蚀刻版画。他作品的特色是光的运用，这最终是从卡拉瓦乔处学来的；此外还有无比深厚的人类同情与了解。其作品极丰，且在多年中学生也多。1669年去世。

圭多·雷尼（Guido Reni）1575年生，曾在罗马工作，但主要在博洛尼亚，其风格主要受卡拉奇影响。1642年去世。

彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens）1577年生于威斯特伐利亚的齐根，1589年回父母祖籍安特卫普，约1592—1599年在此受业为画家。1600—1608年在意大利给曼图亚公爵当宫廷画师，于此期间出访西班牙、游历意大利，研究并临摹其他画家的作品，特别是提香的作品。因闻其母将亡而回安特卫普，在此

给西班牙总督做宫廷画师，并充其特使出国（1627年去荷兰，1628年去西班牙，1629年去英国），这是因鲁本斯教养很好，且具有相当高的外交才能。其作品种类及数量都很多，并包括许多大型作品。他和伯尔尼尼一样能够指导大量熟练助手，他亲自用画笔拟就风格极自由、生动的底稿，在此基础上由助手们完成实际绘制工作。一生腾达，曾在安特卫普为自己筑一宫殿式住所，后来还弄到斯泰恩堡，并由英国查理一世授封骑士。1640年去世。

皮特·扬斯·桑勒丹（Pieter Jansz.Saenredam）1597年生于哈勒姆附近，1612—1622年在哈勒姆学习，约1628年起在此当画师，专画建筑物，主要画教堂内部。他的画都经过深思熟虑和漫长的准备工作，从现场画草图开始直到测绘平面图、正面图而准确勾画透视图，这使绘画有一种摄影的特征，如同正对建筑物某条主轴、用前端抬起的广角镜摄下的一般，只是照相无论如何不能用光线作出类似的选景和描绘。1665年去世。

亨德里克·泰尔布吕根（Hendrick Terbrugghen）1588年生于德文特，学画期满后于1604—1614年访意大利。他受卡拉瓦乔现实主义的影响，虽说在光的运用上不如其他画家受影响大。泰尔布吕根喜欢用较充分的软光，就像北方的日光那样；但和卡拉瓦乔一样他的画也以人物为主，人物占满大部分画面。1629年去世。

迭戈·罗德里格斯·德·席尔瓦·委拉斯开兹（Diego Rodriguez de Silva Velazquez）1599年生于塞维利亚，在该地学画并短期工作后于1623年任马德里宫廷画师。通过鲁本斯获准于1629—1631年访意大利，1648—1651年又随国王使臣重访意大利。他的画多数是肖像或群像，也有少数宗教、历史等其他作品，这些画带有一种别具一格、气氛柔和的现实主义，与卡拉瓦乔并无关系；而且尽管有时色彩晦暗，却也可以富丽鲜艳。1660年去世。

扬·弗美尔（Jan Vermeer）1632年生于德尔夫特，约1653年起操画师业，但其生平鲜为人知，甚至其多数绘画的日期都不清楚。人们只知道他大概工作迟缓、不与人争，有时不肯出售作品，尽管其父死后曾继承一间旅店，也许还做过文物生意，但通常还是缺钱花。他只有约四十幅画传世，其价值也只是新近才为世人所知。这些画主要反映17世纪中期典型荷兰家庭生活的安静与欢乐，具有一种人们所说的“花的妩媚与质朴”。但这种质朴却是由艰难地选择和安排主题，高超地挑选色彩、运用画笔才取得的。1675年去世时负债累累。

埃曼努尔·德·维特（Emanuel de Witte）1616—1618年间生于阿尔克马尔，可能在德尔夫特学过画，大约1641—1651年在此活动，余生在阿姆斯特丹度过。他是多才多艺的画家，约1650年才转向画建筑物，其画通常无桑勒丹那样准确的真实性，常为构图需要而对真实内景作重新调整，有时甚至离奇怪异，例如，1668年的那幅画就没有哪座建筑内部与之相像。1692年自杀。

克里斯托弗·雷恩（Christopher Wren）生于1632年，温莎副主教之子，伊利主教之侄，在威斯敏斯特学校和牛津大学受到良好的全面教育，1657年任伦敦大学天文学教授，1661年转至牛津。他只在接受重建圣保罗大教堂的任务后才转向建筑学，这使他于1665—1666年参观巴黎学习法国建筑。伦敦大火后任国王工程监察官、总监察官并辞去教授职务，1673年受骑士衔。其主要工程是重建圣保罗教堂，但在1670—1686年间也承建约五十所新建城市教堂及其他建筑，如1663年的牛津谢尔登剧院及1694年开始的格林尼治慈善院等。虽说他在巴黎见过伯尔尼尼，但影响其作品的可能主要是在巴黎向芒萨尔和勒·沃学来以及从大量有插图的意大利建筑学书籍上学来的东西。1723年去世。

小词典

侧廊（Aisle）方形教堂或其他建筑物中心两侧的部分，由一列圆柱或其他类似方法隔开。

凹殿（Apse）半圆或多边形凹室，尤指教堂主祭坛后面或包容祭坛的凹室。

下楣（Architrave）柱顶盘最下部分，即跨置于相邻柱顶之上的横梁。

升天（Assumption）肉体之升入天国，尤指圣母。

华盖（Baldacchino）由柱所支撑的篷或顶，尤指圣坛之上者。

栏杆（Balustrade）一列短柱撑一横栏。

巴罗克（Baroque）指17世纪及稍后（主要在中欧）的艺术（包括建筑），也指这一时期最典型的风格特征。

基底（Base）柱或墙等的底。

会堂（Basilica）在古罗马是一大会议厅，常为矩形；在早期基督教时代是教堂，因早期教堂建筑多采用过去会议厅的建筑形式，故至今仍用以指早期基督教罗马和其他地方的原始教堂。

柱头（Capital）柱或壁柱的头或顶。

明暗对比（Chiaroscuro）图中均衡的明暗变换，特别是当它作为取得某种效果的重要手段时更如此。

唱诗坛（Choir）教堂一部分，在主讲经坛周围，留给教士和唱诗班唱经用。

古典式（Classical）指公元前6世纪以后的古希腊艺术（包括建筑）和其他产品及文化遗产，以及约公元前2世纪以后的古罗马艺术、产品和文化遗产，也指后来具有相同特征的作品。该词有时用法较严，仅指上述各时期中据信是最优秀的作品，即特别整齐、均衡及和谐的作品，因此也用以指其他时期艺术中的整齐、均衡及和谐等特征。

古典主义（Classicism）使用古典形式的倾向。

混合式（Composite）建筑中古典第五式，为爱奥尼亚和科林斯式之混合。

科林斯式（Corinthian）古典第四式，柱上刻深槽，柱头形如倒钟，上有茛苕叶装饰。

壁带、檐板（Cornice）墙头水平突出部或柱顶盘最上层，常有装饰。

交叉口（Crossing）十字形教堂中殿、唱诗坛和左右两翼相交的空间。

圆顶（Dome）连续弯曲的拱形屋顶，在平面图上呈圆形。

多利亚式（Doric）古典第一式，柱比其他各式粗，刻槽宽而浅，无基座，柱顶如红肠。

鼓筒（Drum）圆筒形墙壁，上常开窗，用以撑住圆顶。

建筑物正面（Façade）建筑物主要表面，常临街或一空地，其上有主入口。

刻槽（Flutes）柱子表面的凹槽，垂直上下。

形式（Forms）组成艺术品的各种形状，常呈三维。

风俗画（Genre）一种绘画，表现日常环境中的日常生活，常亲切而尺寸不大。

偶像破坏（Iconoclasm）破坏偶像，尤指破坏教堂中的宗教绘画及雕塑。

爱奥尼亚式（Ionic）古典第三式，柱子立于有刻饰的基上，柱上有深槽，柱头饰一对旋涡。

天窗（Lantern）圆顶顶部开口，常带一鼓筒、上置小圆顶，该设计为圆顶之下的空间采光用。

假面戏（Masque）一种音乐剧。

中殿（Nave）长方形教堂或其他房屋的中间部分，两边分开成侧廊。有些教堂主祭坛所占的一端被隔板或袖廊分开，在这些教堂里中殿是主入口与该隔板、袖廊之间的部分。

壁龛（Niche）墙上的小凹部。

尖石碑（Obelisk）高而细渐尖的石柱，常用花岗岩制成，在埃及建筑中很普遍，现在欧洲各国首都的许多尖石碑都来自埃及。

柱式（Order）在古典建筑中指柱及其底（若有）与头，也包括柱顶盘。五种主要柱式即多利亚式、托斯坎尼式、爱奥尼亚式、科林斯式及混合式，各有其固定的传统式样。

三角墙、山形墙（Pediment）古典建筑中神庙两端顶盘之上低度倾斜的三角部分，在后来的建筑中类似的构造可用于门廊、门窗之上，上部可弯曲，轮廓甚至可断开。

壁柱（Pilaster）墙上浅而平的突出部分，似一柱半嵌于墙中。

柱础（Plinth）向外突出之底座，常为方形。

有柱门廊（Portico）神庙、教堂或其他房屋的有顶入口，常伸出于建筑物正面之外，像古代神庙的正门。

文艺复兴（Renaissance）欧洲尤其是意大利历史上一个阶段，当时对古代及古代艺术重新感兴趣并企图加以模仿。在意大利该阶段约从1400年起延至16世纪某时止（止期有各种说法），在其他地区起止皆较迟，且较难与之前之后的时期严格分清。亦可指该阶段的艺术（包括建筑）。

罗可可（Rococo）继巴罗克之后而起的艺术风格，尤在18世纪初的法国和稍后的中欧盛行。它基本上是一种室内装饰风格，但在一些画家的作品中有一种相同的轻快欢快感及不断使用飘动曲线的手法。

静物画（Still-life）一种画，描绘无生命之物如花、果、厨房用具及乐器等。

色调（Tone）绘画中色彩的相对深浅。

袖廊（Transept）十字形教堂主体（中殿和唱诗坛）两边外凸的部分。

托斯坎尼式（Tuscan）古典第二式，多利亚式的简单型，柱上无槽，但有底座。

拱顶（Vault）拱形屋顶或天花板，可以简单地像半个水桶，也可由两个以上的这种形状构成，甚至可有更为复杂的曲线形，有无突出之梁皆可。

旋涡形（Volute）螺旋形构造，见于爱奥尼亚式柱头，亦见于后来建筑中，用以使建筑物正面墙上主要是三角形的部分有所变化，或置于建筑物某些较高的部分上。

进一步阅读书目

有三本书可供广泛考察艺术史及其背景，这三本书是：

E.H.贡布里希：《艺术的故事》，费顿出版社，1954年版及其后许多版本。

肯尼斯·克拉克：《文明》，英国广播公司和约翰·默里公司，1969年。

H.W.詹森：《艺术史》，1974年，艾布拉姆斯/普伦提斯—霍尔出版社。

对非专业工作者来说有关17世纪主要艺术家的书中最好的是：

霍华德·希伯特：《伯尔尼尼》，企鹅出版社1965年。

肯尼斯·克拉克：《伦勃朗简介》，约翰·默里公司，1978年。

更详细讨论其他艺术家（和建筑家）的作品，及供一般参考之用的书籍中，最有用的是“塘鹅艺术史”（Pelican History of Art）中有关卷册，对本时期最重要的是关于意大利及荷兰的两卷，两卷都写得很有趣，虽初看之下仿佛都是庞然大物：

鲁道夫·威特科尔：《1660—1750年的意大利艺术和建筑》，企鹅出版社，1958年。

雅各布·罗森堡、西摩尔·斯莱夫和E.H.泰尔·基勒：《1600—1800年的荷兰艺术和建筑》，企鹅出版社，1966年。

“塘鹅艺术史”其他各卷是：

E.格尔森和E.H.泰尔·基勒：《1600—1800年的比利时艺术和建筑》，企鹅出版社，1960年。

安东尼·布伦特：《1500—1700年的法国艺术和建筑》，企鹅出版社，1953年。

约翰·萨默森：《1530—1830年的英国建筑》，企鹅出版社，1953年。

关于巴罗克艺术最后阶段的中欧建筑可见：

埃伯哈特·亨普尔：《中欧的巴罗克艺术和建筑》，企鹅出版社，1965年。

注释

[1] 应为1545年，此处疑有误。——译者

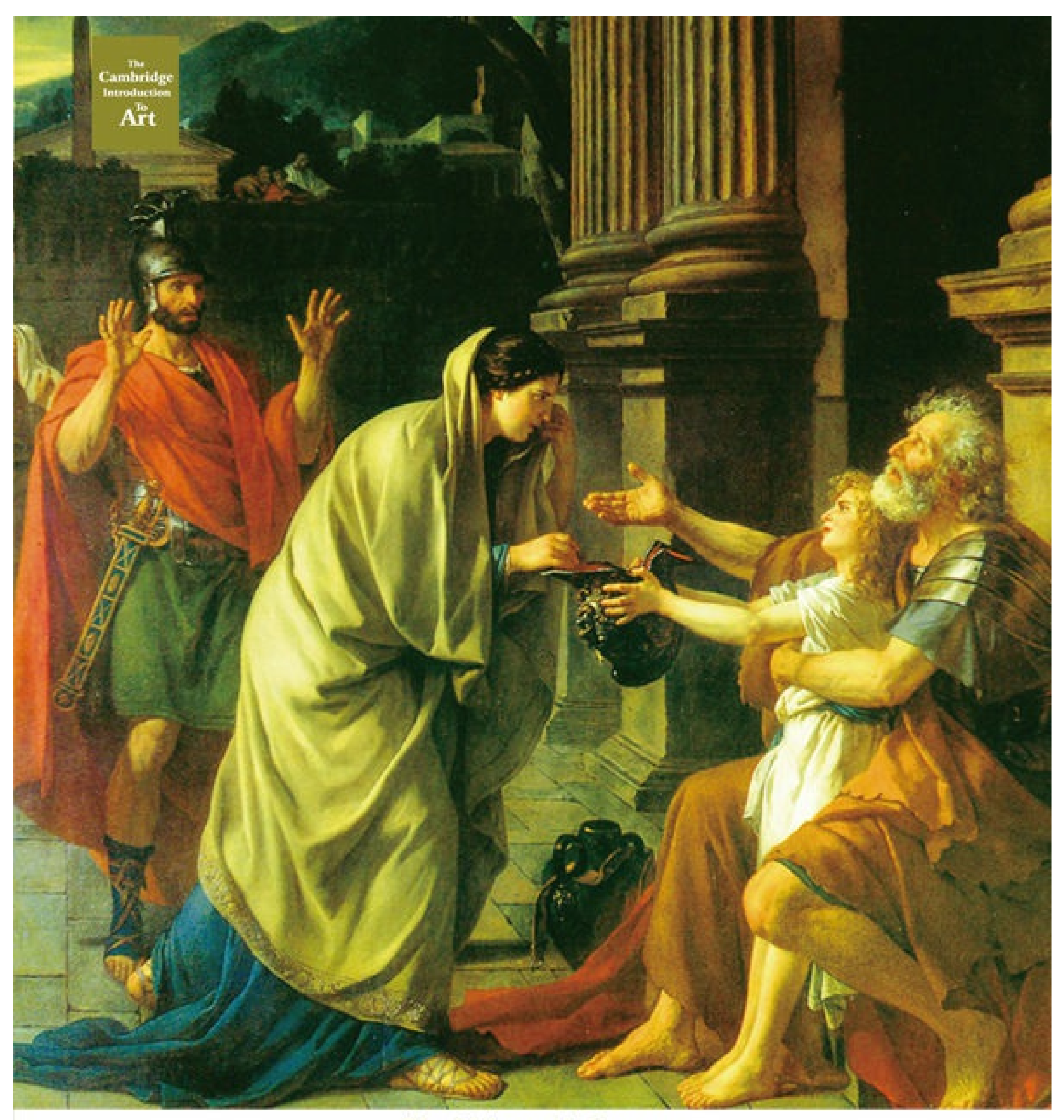
[2] 巴库斯是希腊神话中的酒神，即狄奥尼索斯，阿里阿德涅是他的妻子。赛利纳斯曾抚养过幼年的巴库斯，当过他的老师；迈娜得斯是酒神的伴女。——译者

[3] 在希腊神话中，宙斯幼时被父亲抛弃，曾由母羊阿玛尔忒亚用乳汁养大。朱庇特在古罗马传说中，相当于宙斯。——译者

[4] 在希腊神话中普路托是冥国之王，曾抢农业女神得墨忒耳的女儿珀耳塞福涅为妻。——译者

[5] 尼普顿是罗马传说中的海神，相当于希腊神话中的波塞冬，特里同是波塞冬的儿子。——译者

[6] 根据希腊神话，帕里斯是特洛伊王子，出生后被父母抛弃，由牧人阿革拉俄斯抚养成人。宙斯让他为赫拉、雅典娜和阿佛洛狄忒（在罗马分别叫朱诺、密涅瓦和维纳斯）三女神作裁判，看谁最美。帕里斯把金苹果判给阿佛洛狄忒（即书中所说的维纳斯），最终引起特洛伊战争。帕里斯在作裁判时并不知道自己是特洛伊的王子，他当时在给阿革拉俄斯放羊，所以此时的叙述略有混淆。——译者



The Eighteenth Century

剑桥艺术史

18世纪艺术

[英国]斯蒂芬·琼斯 著 钱乘旦 译

译林出版社

版权信息

书　　名　18世纪艺术

作　　者　【英】斯蒂芬·琼斯

译　　者　钱乘旦

责任编辑　李瑞华

出版发行　译林出版社

ISBN　978-7-5447-6925-9

关注我们的微博：@译林出版社

关注我们的微信：yilinpress

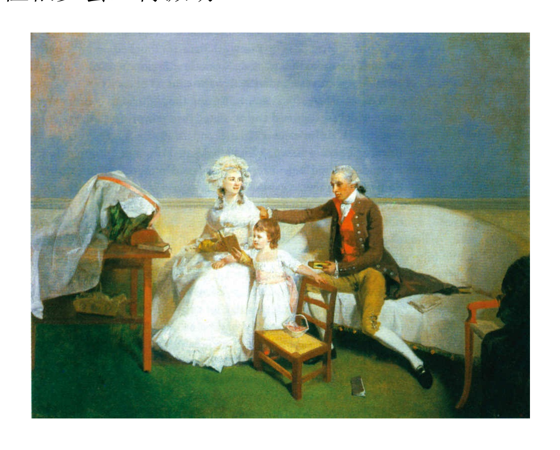
意见反馈：@你好小巴鱼

目录

CONTENTS

1 世界及其趣味

18世纪的人看起来与我们大不相同，他们硬邦邦地坐在肖像画里，衣服裹得紧紧的，男人压在三角帽和绣花背心里，女人装在鲸骨裙和鲸骨做的胸衣中。但除开这种衣衫举止的不同外，他们也还有许多地方很像我们这个时代。在精神方面，他们与现代世界出奇地相像，在我们这个无神论的时代出现之前，他们比任何社会的人都更少受到性和社会禁忌的束缚。由于没有禁区，他们对日常生活中的现实表现得直率而玩世不恭，时常带一点猥亵，但很少会显得激动。



1.亨利·沃尔顿作《罗伯特爵士和巴克斯顿夫人及其爱女安妮》，1792年，画布油画，73.7×92.7厘米，诺维奇城堡博物馆藏。

18世纪的社会舆论及生活细节通过信件、回忆录等流传下来，这些主要出自于富裕有闲人之手，比如英国那个著名首相[1]的小儿子霍勒斯·沃尔波尔、法国宫廷贵族圣西蒙公爵等。乔治二世的宫内大臣赫维勋爵也为英国宫廷做了同样的事，他生动无情地记下了汉诺威王室的家事。这时人的老练通达和大方地接受人性的精神，孕育出这个时代的许多艺术作品。

比如说，小说就是一种18世纪广泛流传的艺术形式，塞缪尔·理查森在《帕梅拉》和《克拉丽莎》中敏感地探讨了女性的心灵，而没有摆出高高在上的老面孔。这些书在英法两国立即获得成功，表明理查森触及了一个敏感而重要的时代问题：对社会环境中的个人，正形成一种现代观念。

再比如说，在18世纪，女艺术家的专业才能得到了广泛的承认，英国的安吉莉卡·考夫曼和法国的维热·勒布伦夫人就是这样。妇女可以有发挥才能的天地，有机会享受社会交流和知识交流的欢乐。社会的优雅超凡，在精致的罗可可绘画和建筑中表现出来。新古典主义的发展则反映社会的知识特点和热切求知的精神；然而它的根，却深扎在17世纪之中。

路易十四于1715年去世，他在形成西欧的政治地理方面，所作所为远远超出其他任何人。他缔造了一个同盟体系，以法国为其调节及领导力量。在法国国内，他树立了绝对君主权的样板，招致其他国王羡慕不已。但尽管这些都很重要，法国的影响却在其他方面更为深刻。时装、风尚和18世纪上流社会的整套高雅文化，无一不以凡尔赛宫和巴黎为榜样，法语则成为有教养社会的国际语言。太阳王[2]也许并没有打算这样做，但他给欧洲的未来留下了印记。17世纪下半叶，在社会和艺术方面最能代表欧洲的，就是凡尔赛宫，它那傲慢而巨大的形体，是在用石头表达一种政治制度。它式样严谨，规模宏大，给人以深刻印象。它把古希腊和古罗马的建筑特色糅合在一起，是一个古典式作品。



2. 路易·勒·沃和儒尔·阿尔杜安—芒萨尔设计的凡尔赛宫，花园方向，1669—1685年。

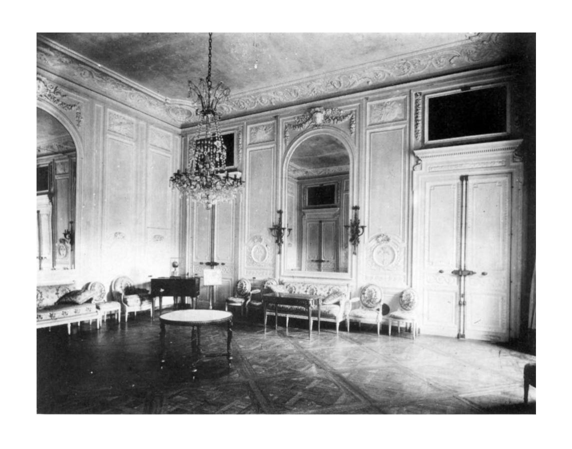
凡尔赛宫建成后大约一百年不到，昂热—雅克·加布里埃尔在凡尔赛的花园里为路易十五的情妇蓬巴杜夫人造了个亭子式的小宫殿，名字叫“小特里亚农”。它建于1762—1768年之间，也是古典式建筑，但一般把这种风格叫作“新古典”式，以表明建筑师是在刻意重现古罗马伟大建筑的壮丽和纯朴。这座建筑远不止表现了罗马的庄严，它亲昵而舒适，为的是让屋子的主人可以逃脱宫廷中沉闷的礼仪。房屋外表欢快的简朴与沙龙厅房中的装饰相呼应，装饰和家具的稳健造成统一而强烈的空间和光亮感。与凡尔赛宫那些没有个性、庄严壮观的房间相比较，这种设计就具有强烈的个性。对比真是太明显了：凡尔赛要尽量显得辉煌壮丽，小特里亚农则尽量想避开这种冷酷的需要。随着18世纪向前推移，一种无拘无束、自由自在、优美自然的格调日益被宫廷和贵族所器重，被他们作为社会行为的准则而接受下来。



3. 昂热—雅克·加布里埃尔设计的凡尔赛小特里亚农宫，1762—1768年。

帝王的地位曾被视为神明，18世纪则逐步消除了这种神秘色彩，这不仅反映出很多君主已具备更多的政治现实感，而且表明人们不大需要这种传统了。安妮女王是英国最后一个“摸一摸”病人便以为可以祛除中风的君主，由于繁重的政治事务，也由于医学的进步和欧洲越来越强烈的民主潮流的冲击，那种认为国王们通体灵光、有创造奇迹之力的看法消失了。因此当路易十四在1715年去世时，他的帝王形象已经发生变化。比如，虽然说贵族们仍旧支持国王，但已经看出他们的默许是君主继续存在的必要因素。

中等阶级由于繁荣而意识到自己的潜力，无论在政治上、社会上还是艺术上都如此。社会文化的进步对出身于工农劳动阶级的人来说也许仍旧遥不可及，但对一般有钱的中等阶级商人和企业家来说，艺术赞助却变得切实可行了。英法画家步17世纪荷兰、佛兰德斯艺术家的后尘，也开始创作赏心悦目的室内景致和优雅别致的风景绘画，以供小康之家室内张挂之用。



4.凡尔赛小特里亚农宫大沙龙。

亨利·沃尔顿的肖像画就表现一个这种类型的兴旺人家，它代表在18世纪的英国处境不错的那个阶级。他们的日常生活表现出相当程度的舒适与优雅：父母坐在按现代化方式包装起来的沙发上（在18世纪50年代之前，普通家具一般是不加全包装的，甚至在18世纪下半叶以后，家具包装还往往只意味着给椅子加一个可以移动的垫子）。一家老小正在读书，这是又一个证据，表明教育正在普及，人们对知识问题感兴趣，而这正是时代的特征。当时书的生产已很便宜，而且像其他工业品一样，生产规模越变越大。书一开始是用纸封面装订的，后来书商，经常还有印刷商，都开始把书装在简单的布壳和皮壳里，他们还向有钱的主顾建议，让他们自己挑选皮制封面，来表现不同程度的豪华。富有的藏书家也许会故意把书装订成和他大量的其他藏书一个样子，沃尔顿的这家人大概就是把他们的书装订在经久但又别致简朴的皮封面里。他们也许会有一小批藏书，收藏着小说、训诫集和诗歌选集等等。



5.威尔特郡斯托尔海德公馆图书馆（国家委托保管），1792年。

风雅的有钱人为充实精心规划的藏书而搜集艺术和建筑书籍，由此创办出真正的综合性图书馆。在设计师和学者出版的成堆对开本书籍中，充斥着建筑图纸、古希腊罗马的插图绘画、古代废墟的平面测量图（例如新近在庞贝和赫库兰尼姆发现的废墟）。这些书排列在优雅别致的图书馆架子上，就如同在威尔特郡斯托尔海德的理查·科尔特·霍尔爵士的图书馆里那样。这些房间表现了书籍的力量，它会把古典艺术和建筑的激情传遍全欧洲。

大旅行

收藏家中的多数人不仅想读一读有关建筑的书，而且想看一看这些建筑物本身。“大旅行”既可以说是一次精读课程，可以学到五六个欧洲国家的语言和历史，但也可以说只是一帮无聊的贵族子弟在延长他们的国外度假时间。年轻人可以学到流利的外国语，也可以学到欧洲社会的典雅作风，学一些有关古代世界及其遗迹的知识与见闻。那时候，拉丁文和希腊文仍然是受教育的基础，要想学历史、文化和艺术，没有它们便不行。就其最好的方面说，大陆旅行不仅教会年轻人如何鉴赏近代艺术，而且让他们了解到近代艺术的历史根源。但人们也期待启蒙教师们用其他方法引导学生进入生活：比如雇用高级妓院的老鸨传授秘诀，使世家子弟除爱好艺术之外还会另有所爱。

约翰·佐范尼的《乌菲齐画坛》中画的是一群臆想（实际上是理想化）的艺术爱好者和社会名流，他们聚集在佛罗伦萨一个著名美术馆的圆形大厅内。佐范尼并不是从生活中摄取场景，这幅画是遵英国王后夏洛特之命而作的，她想要一幅画，上面要有乌菲齐艺术馆最珍贵的藏品。佐范尼借此机会却讴歌了一种最有教养的消遣方式：欣赏艺术。画中含意甚广，若要完全理解18世纪的艺术和社会，必须对此有所知晓。

佐范尼从令人赞叹的藏画中选出最让人钦佩的作品：提香的《乌尔宾诺的维纳斯》主宰画面，这可说是女性妩媚的典型；拉斐尔的杰作《施洗约翰》是男性人体的经典之作，它挂在后面的墙上；其他艺术家如卡拉奇兄弟、皮埃特罗·达·科尔托纳及鲁本斯等等，都在这一名家的大聚会上抛头露面；罗马贵族将帅兼政治家恺撒的胸像则横躺在画面左前方，使这个场面更具有18世纪哲学家所珍视的庄严及稳重。在这些举世无双的巨作之间，侨居佛罗伦萨的英国臣民们流连忘返，打着手势，窃窃私语。他们聚集在一起，表现着风雅的争执和求知的渴望与自豪，其聪慧颖悟表达出18世纪文化的广阔兴趣和自由意向。他们的社会教养使得争执平和淡泊，把风度看得比争论更重；他们的智慧约束着热情，真诚的爱好克服了懒散和怠惰。他们当然是那些有闲并有特权的上层显贵。霍勒斯·曼爵士佩戴着巴思勋章，正站在画的右面，他是个收藏家、外交家，收到过霍勒斯·沃尔波尔的某些最才华横溢的迷人信件。这样一个在全欧洲宫廷都广为结交、一向爱好文艺复兴的艺术又关注着近代考古的最新发现的人，在这儿毕竟是个例外而非常规，但这些有能力对过去的伟大艺术加以鉴赏的人，却正是18世纪艺术创新的积极倡导者。这样一种直观而随和的典雅，正是时代在艺术和社会方面最流行的特征。

美术学院

这帮人的钱造就了18世纪艺术的很大部分，佐范尼还画过一幅英国皇家美术学院院士的群像，给我们提供了一个范例，让我们看到这个创作同盟军的另一半。皇家美术学院于1768年由乔舒亚·雷诺兹爵士创建，目的是让学生受到成为艺术家的恰当教育。这种教育是古典式和学院式的，从这幅画上，我们可以扼要地理解从艺术的角度看什么叫“古典式”和“学院式”。画上画家和雕塑家们正在上写生课，学生们聚在描绘真人模特儿的画室里，在古典艺术教育中，这是关键的一个步骤，因为人类的形体经画家和雕塑家提炼过之后，便被视为是纯洁之美的最高表现。古希腊罗马用人的裸体形象来表现男女众神，因此18世纪艺术家也企图创造理想的人体，来表达崇高的原则和纯洁的美。这是艺术所能达到的最精炼、最庄重的表现形式，临摹则是学会表达这种美的中介。在能够使用水彩、油料或其他附加手段之前，素描是每个艺术家必备的基本训练。



6.约翰·佐范尼作《乌菲齐画坛》，1772—1780年，画布油画，123.5×154.9厘米，温莎堡王室藏品。

英国皇家美术学院是欧洲许多美术学院中的一个，这些学院都注重严格的训练。其他类似学校还有法国绘画雕塑学院及其在罗马的前哨阵地法兰西学校，还有那不勒斯的圣卢卡美术学院等等。

美术学院学生必须花很多时间临摹古典雕塑，也许是临摹《乌菲齐画坛》中所画的某些名作的石膏复制品。但这只是临摹已经被其他艺术家精炼过的人体解剖模型，最困难的还是上写生课，因为在这种课上，艺术家要学会从自然中得取只对艺术有用的因素。



7.约翰·佐范尼作《皇家美术学院院士》，画布油画，100.7×147.3厘米，温莎堡王室藏品。

2 罗可可艺术和建筑

在字典所下的定义里，“罗可可”（Rococo）这个形容词据说是来源于rocaille——一种用贝壳或鹅卵石做成的装饰。这种装饰常用于17世纪意大利的人造山洞或花园，后来也传入法国。罗可可这个词并没有确切的含义，也许只是发音上绕口，咕噜噜地像流水，风格上则表现为连绵的叶形花纹。但从学术上说，这个词所表达的形容意义及艺术风格都不确切：它们都只能表达即刻的快感——要么是词的发音，要么是复杂的装饰。

17世纪主宰欧洲艺术的巴罗克风格有其严肃、深刻的成因。天主教胜利地复兴了，它的绝对真理靠石头、石膏和镀金装饰表现在每一座巴罗克教堂里。古典风的建筑及其稳重的柱子和精细的比例现在因植物饰纹而获得生气，莨菪叶有规则地爬在科林斯柱头上，攀援缠绕，充满生机。岩石像波浪般碎开在圣徒的脚下，圣徒们大胆的身姿在大理石的衣袍上掀起涟漪似的波纹。在罗马圣彼得大教堂的圆顶下，罗马巴罗克艺术的雕塑大师洛伦佐·伯尔尼尼的动态强烈的使徒雕像和文艺复兴全盛时期设计的大教堂的和谐结构形成鲜明对比。艺术在这儿被用在一场殊死的宗教战中，以拯救被宗教改革搅得神情恍惚的全体天主教徒的灵魂。

这种严阵以待的形式在感情上极其焦躁苦恼，在精神上物质上又十分庞大，它们却是以漂亮的贝壳和卷曲的藤蔓来作装饰的罗可可艺术的源头。但罗可可的形式并不作痛苦地扭曲，它们以美的感受在运动，恰如一个少女推开她的情人那样委婉风流。欢乐是其基本原则：正如它所得名的贝壳和鹅卵石装饰图案一样，罗可可艺术的唯一目的，就是使那些悠闲的、实际上懒散的上流社会高兴，而这个社会唯一的罪过就是无聊。



8.彼得·保罗·鲁本斯作《下十字架》，1611—1614年，木板油画，420×310厘米，三折屏中板，安特卫普大教堂，布鲁塞尔ACL版权所有。

佛兰德斯画家彼得·保罗·鲁本斯是巴罗克艺术的主要代表，他的作品《下十字架》是这种风格的典型范例。人们不需要对福音书了解很多，就能看出这幅画是个含义深刻的故事，这是一个感情充沛的悲壮时刻。画上，基督的身体从十字架上滑下来，滑向使徒的手臂，形成一道铅灰色的粗阔斜线，显然成为画面的中心。基督苍白软弱的形体满是悲怆却也很尊严，周围几个人感情十分强烈，基督的死对他们太重要了。光线的处理完全是巴罗克式的，从艺术的角度说，最有意义的是鲁本斯用颜料来强调感情的深度，他

让颜料掠过画布，特别着重勾画基督的形体，把某种下滑的运动融进了笔端。颜料这样一种潇洒的用法叫厚涂法（impasto），这是某些巴罗克绘画风格的重大特征：感情在这儿既寓于主题，也寓于颜色。



9.彼得·保罗·鲁本斯作《美第奇家的玛丽的到达》，取自为卢森堡宫所作的组画，1622—1625年，画布油画，349×295厘米，巴黎卢浮宫藏。

鲁本斯对颜料的应用激动人心，吸引后世艺术家去探讨新观念。与此同时，贵族们也很愿意接受艺术方面的创新。路易十四为宣传目的而有效使用的巴罗克风格，在他统治后期已经失宠了。随着和平的到来、财富的增长，国王不一定非要当“太阳王”不可，不一定非要当宫廷礼仪中那遥远而闪烁的太阳了。拘谨正规让位于不拘形式，艺术中的轻巧笔触和社交中的轻松作风越来越被宫廷所器重。但路易仍把贵族们拴在凡尔赛近侧，要他们参加无穷无尽的朝觐、接见和化装舞会。他成功地剥夺了贵族在地方上的实权，使他们很少能对绝对君主权构成威胁。但同时它也引起这样一个问题：贵族们该如何在宫中打发时间？宫廷仪式和无意义的职务是两件可做之事，但还需要创造一个环境，使闲人的工作也显得重要。谈情说爱是医治无聊的一剂良药，由于闲得发慌，廷臣们就一心一意地搞秘事密谋——既搞风流韵事，也搞政治权术。他们发现这种想法表达在某些画家的作品中，由于受鲁本斯画风的启示，这些画家们创造出一个田园诗般的艺术世界，反映着廷臣们的生活理想和关怀。这批画家中的先锋就是安托万·华托。



10.安托万·华托作《发舟西苔岛》，1712—1717年，画布油画，129×194厘米，巴黎卢浮宫藏。



11. 安托万·华托作《发舟西苔岛》细部。

华托和法国画派

华托1684年出生于瓦朗西安，这是个被法国割占的佛兰德斯小城。他生长在佛兰德斯的环境中，佛兰德斯是鲁本斯的家乡，但这里却受到法国统治，而且他的艺术创造也首先在法国受到推崇。像其他许多罗可可画家和建筑家一样，他不是个完全的法国人，也许正因为如此，他就更能理解和吸收某种异国风格。他就学于克劳德·奥德朗（Claude Audran）——巴黎卢森堡宫的藏画管理人。他在卢森堡宫看见鲁本斯有关美第奇家玛丽的伟大画作，对这些画大量加以临摹。这是一组用作宫廷装饰的油画，表现玛丽的生活，她是托斯卡纳公爵之女，后来嫁给法国路易十三为王后。

在描写玛丽抵达法国的那幅画上，她步下一艘华丽的皇船，诱人的水妖在恭迎她的到来。在这幅画中，实与虚相掺糅，因为尽管玛丽到达法国是一个历史事实，但画家不拘一格地将法国对新王后的欢迎用比喻的手法表达出来。这种手法靠理想化的物理形式来表达某种概念，是大型巴罗克绘画的重要手段之一。在华托的艺术中，这种技巧也占有重要地位。

在华托后来的整个艺术生涯中，对这些组画的学习和临摹一直如同一部直观的教科书那样起着作用。他的想象力不是来自生活，而是来自生活之外的艺术。他因此远离现实，但同时又创造出一种理想境界，从中可窥知许多他所生活和工作的那个世界。这个事实最好地表露在他的杰作《发舟西苔岛》——一幅所谓田园聚会（fête champêtre）风俗画的最好范例，在公园般的背景中表现上流社会的生活情景。华托1712年开始创作这幅画，整整工作了五年。这是幅喻意画，有三个复本，画中倾注的不仅是他短暂的艺术生涯中成熟的年华，而且是提炼过的时代和生活方式。画的主题是对爱的崇拜：西苔岛是地中海里一个真实的岛屿，古代异教徒供奉爱神的地方。但画中向船走去的人们纤弱而优雅，代表一种理想化的恋人，他们不是驶向爱神的圣坛，而是去那爱情永盛不衰的地方。人们完全可以把这些人看作是一群法国廷臣，从某个林园起程去开始一次欢乐的旅行。贵族在看到这幅画时的欣喜之情也许可表现为这样一种暗示：某种对浪漫爱情的高度期待正注入他们自己那种高雅但无意义的生活中。他们可以与画中人认同，而饶有讽刺意味的是，他们一旦这样做，就更加按华托的臆想来塑造自己的生活，直至生活与艺术纠缠在一起，难分难解。

对观众来说，他仿佛站在现实与梦境之间。画中风景可以在任何一个贵族城堡中看到，但湖对岸的浓雾却可以把一切实景遮掩，即使西苔岛就在对过，它也只在结伴而游的情侣们心中才最有真实性。华托的师傅鲁本斯经常使用的厚涂法，在这儿被冲淡成流畅的稀颜料，在画家的笔下充满生气却又很脆弱，仿佛是光线在缎子或树叶上跳跃。景色在雾霭中的消散，也几乎就是华托的色彩融化在水与雾之中。但这种技巧同时又苦心孤诣地富有装饰性，显得很吸引人。湖边那艘大船像美第奇家玛丽的那艘一样富丽堂皇，船尾上点缀着贝壳或者说具有rocaille特征的图案。长着双翅的小天使好像在云端飞翔，起弯形的装饰作用。这种装饰风格常得到18世纪的主顾们的赏识，在罗可可式屋内装饰中也有极好的效果。华托及其门徒的绘画，常常是这种房间总体布置的一个部分。



12. 热尔曼·博弗朗和尼古拉·皮诺设计的巴黎苏比塞府邸公主大厅，1736—1739年。

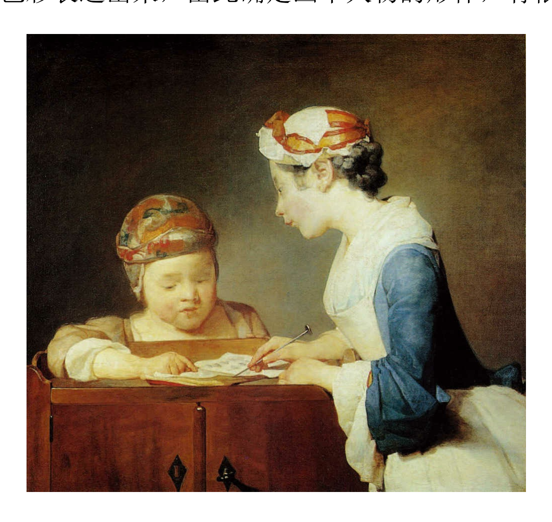
和巴罗克艺术一样，罗可可艺术也可以把绘画、雕塑和建筑糅合在一起，达到整体效应。在《发舟西苔岛》这幅画中，华托把罗可可的贝壳形基调和林、叶、花、云等其他自然形式放在一起，形成所谓罗可可风格的装饰“语言”。在热尔曼·博弗朗设计的苏比塞府邸的公主大厅中，我们可以看到同样的语汇，博弗朗请来当时最重要的设计师尼古拉·皮诺（Nicholas Pineau），让他创造出奢华的屋顶天花、画框和嵌板，配上卷曲缠绕的石膏枝叶、做工精细的彩绘嵌条和华美反光的墙壁饰面。观众的眼睛在复杂的图案中游移彷徨，处处都有一种激荡的情绪，有一种艺术的欢快感觉，这种感觉抓住观众的心，就像巴罗克祭坛画一样使他完全进入此时的情感。

法国摄政时期

欢快感也表现在生活于这种环境中的上流社会里。1715年路易十四死后，组成一个摄政会帮他年幼的儿子路易十五[3]摄政。当时国王还是个孩子，宫廷从凡尔赛迁往巴黎，这使廷臣能够和发财致富的商人、理财家们来往接触，而法国经济就掌握在这批人手中。老国王造就了坚实兴旺的经济，收税人、银行家和其他专业人员由此得以发财。他们因出身的原因一直被排斥在宫廷社会之外，但现在，由于严格的礼仪已经放松，宫廷又已回到巴黎，他们就能比较自由地与贵族交往。

上层中等阶级的富裕使他们成为理想的主顾或艺术赞助人，艺术赞助在当时是一种社会声誉，使赞助人能得到公众的承认。赞助人喜欢标新立异，于是罗可可风格就在摄政时期兴盛起来。小型家用的艺术品找到现成的市场，其中多数是因袭华托的传统。但有一个人却能够自己做主而无须屈从赞助人的指使，他就是让·巴蒂斯特·西米翁·夏尔丹。

细看夏尔丹那宁静、清晰、反映富裕阶级家庭生活的小幅画，我们很难在顷刻间看出他和华托有什么联系，但实际上他和华托一样充分运用了色彩的性能，哪怕是使用的方法不同也罢。他的画都沐浴在光线环绕的从容气氛中，光线通过色彩表达出来，由此确定画中人物的形体，有很强的构图感。



13. J. B. S. 夏尔丹作《青年女教师》，约1740年，画布油画，61.6×66.7厘米，伦敦国家美术馆藏。

任何时代的绘画，构图都是最重要的特征，最能把画中各种因素聚合在一起。人物无论是在生活中还是画中，在观众眼中总是与环境连在一起。任何画家，若能找出房间里家具和人物的比例，或把人物放在一个背景中使其安排得合理可信，他就掌握了构图的技巧。在这方面，夏尔丹特别突出。《青年女教师》主要不是画孩子和教师在一起，而是画这两个人物如何占据画布空间。光的运用使我们完全相信人物周围的空间大小，画中构图之简洁使画面上不能再加进什么东西。这种平衡达到和谐的静止，是夏尔丹绘画中的独特之处。这个特色对夏尔丹很重要，而观众也能凭直觉感到它的重要性。人们对这种小作品有一种全然的满足，即使当这种满足的技巧意义是被遮掩着的也罢。夏尔丹的绘画的另一重大意义在于它准确记载了法国的日常家庭生活。它和大多数罗可可绘画中人工造作的宫廷幻境有别，表现了一个完全不同的世界。但同时，它们又属于一个相同的艺术运动，它们在运用色彩时有同样的光线格调。夏尔丹和华托的不同之处在于他从日常生活中摄取尘世的形象，将它们用艺术的手段加以拔高。夏尔丹十分幸运：他的妻子有钱，他不必追求宫廷的宠幸，也无需迎合贵族的爱好，他可以安安静静地坐在自家厨房里忠实精细地画下他所看见的每一件东西；这种忠实和精致把最简单的锅碗瓢盆也拔高了，将日常的一切升华到一定高度，以至迄今为止还在现代观众的眼中保有极大的美感。

事实上，在路易十五摄政会的统治下，华托的社会和夏尔丹的社会相距并不很远。有雄心的父母想把孩子引进宫廷圈子，以此提高其社会地位。进身的方法之一是向国王非正式但有效地推荐“宠幸”，这种方法得到宫廷的认可。当时比较宽容的道德标准认为：当国王不得不为政治的原因或王朝的理由缔结姻缘

时，他们必须有某种感情发泄的渠道。每一个法国国王都可以有一个情妇，无论谁被选中，她都能操持极大的社会政治权力。在许多情况下，这些女人也大大地影响对艺术的赞助。



14. 摄政时期读、写、工作三用桌，百合木包嵌橡木板，青铜边饰雕花镀金，配有塞佛尔瓷制镶板。

蓬巴杜夫人和宫廷风格

路易十五的情妇中，最著名的是让娜·安托瓦纳特·普瓦松（Jeanne Antoinette Poisson），即后来鼎鼎大名的蓬巴杜侯爵夫人。在宫廷中，她是罗可可画家最有力的赞助人，她授权艺术家修建房屋，创作绘画，形成罗可可艺术的最高峰。弗朗索瓦·布歇为她作的肖像画就表现着她的权力，同时也表现她地位的虚弱。画中，蓬巴杜夫人素服淡妆，只显示她自身的美貌和衣裙上绚丽的折皱。这片闪烁的丝绸正是画的主题，女性的妩媚恰恰是这肖像的精髓。她靠妩媚和聪慧登上权力的宝座，同时也使布歇成为当时最走运的画家。这幅肖像画因此是目标和手段的完美结合，它表现一个手腕高超的情妇的倾城之色。画中惟妙惟肖地描绘光和影在她衣裙纤维上的华美晃动，它用尽可能精妙的手段完整地表达女性的魅力。



15.弗朗索瓦·布歇作《让娜·安托瓦纳特·普瓦松，勒诺尔芒·德图瓦莱夫人，蓬巴杜侯爵夫人像》，1758年，画布油画，52.4×57.8厘米，藏伦敦维多利亚和艾伯特博物馆，琼斯收藏品。

布歇给蓬巴杜夫人作的这幅肖像画中，诱人之美是跃然于纸上的，人物和主题也赏心悦目。然而，在布歇及其门徒使其赞助人倾倒的悠闲风格中，却隐含一种言外之意，虽说它当时还不引人注目。在布歇的学生弗拉戈纳尔那儿，性的妖娆就更公开地投合着赞助人的感官趣味，《秋千》这幅画就在许多方面最充分地体现了罗可可风格画家和赞助人双方的这种情趣。



16.让—奥诺雷·弗拉戈纳尔作《秋千》，1768年，画布油画，82×65厘米，伦敦华莱士收藏馆藏。

画中，色彩的精心运用表达着禁忌的主题：一个贵族在偷看一个姑娘飘起的裙底，画面上几乎漾溢着对恣意放荡的暗示。一个牧师在场，在推动秋千，只能更渲染这种窥淫的气氛。画表现得出奇露骨，尤其是如果你想着姑娘在裙子下面也许什么也没穿。这幅画与华托的伤感情调已相去甚远，虽说在处理方法和招式上仍深受他的影响。



17.威廉·贺加斯作《之前》，1730年，画布油画，37.2×44.7厘米，剑桥菲茨威廉博物馆藏。



18.威廉·贺加斯作《之后》，1730年，画布油画，37.2×45.1厘米，剑桥菲茨威廉博物馆藏。

罗可可艺术在英国的传播

法国艺术家和在法国学习的艺术家周游全欧，将新的宫廷风格传往各地。

在英国，罗可可绘画风行一时，但为时甚短。汉诺威宫廷不同于法国宫廷，它只不过是乔治一世和乔治二世把德国的外省趣味搬到英国来。威廉·贺加斯是18世纪早期英国最好的画家，他吸收了罗可可艺术中自由运用色彩的技术，但又无情地嘲弄着它的规范。他去过法国，但不喜欢法国人，也不喜欢法国社会。他运用罗可可风格，但作为英国人，又把它运用到不很高雅、较少贵族气的作品中。在名为《之前》和《之后》的两幅画中，我们看到一对土里土气的恋人，一方是引诱妇女的青年男子，另一方是怨气冲天的客厅侍女。他们的罗曼史又畸形又狂烈，其肉体接触匆忙而慌乱，显然感到很不舒服。它只是对法国的那种同样情形——华托笔下的宫廷世界——的拙劣模仿。贺加斯是实用主义的，而世俗的现实主义更符合英国的特点，因此罗可可艺术的宗旨和特质从未在英国真正扎下根，这一点并没有什么可奇怪的。



19.弗朗西斯·海曼作《五月晨挤奶妇之舞》，约1750年，画布油画，138×240厘米，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。



20.弗朗西斯·海曼作《秋千女》，瓷器造型，约1750年，高15.9厘米，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。



21.托玛斯·庚斯博罗作《罗伯特·安德鲁斯夫妇》，约1748—1750年，画布油画，69.8×119.4厘米，伦敦国家美术馆藏。

但罗可可风格仍在伦敦艺术界风靡一时，弗朗西斯·海曼的《五月晨挤奶妇之舞》就欢快地表现着英国罗可可绘画的质朴而温柔的现实主义。海曼像布歇一样对光在绸缎上的银色效果深感兴趣，但他把女性的妩媚表达得比较平凡，他笔下的农家姑娘兴高采烈，一路舞蹈着穿过田野，从海格特公墓一直跳到伦敦。那些年代制作的一件瓷器作品，也抓住了英国艺术中的天真美感和清新的表现手法，那又薄又脆的女子形象实际上是个烛台，拉住秋千的树桩则是用来插蜡烛的。作品未上色，恰与大多数复杂的法国彩瓷作品成鲜明对比。在格调上，这个坐在秋千上、靠宽大的裙子保持危险的平衡的姑娘，最接近英国唯一伟大的罗可可派画家托玛斯·庚斯博罗的早期杰作。

托玛斯·庚斯博罗

庚斯博罗是农村人，1727年生于萨福克郡。他在伦敦随法国版画家于贝尔·格拉夫洛（Hubert Gravelot）学艺，几乎没有时间去领略华托的《发舟西苔岛》中所描绘的那种据说是乡村风味、实际上极不真实的“田园聚会”。他深知庭院外边是泥泞的田地，凭着对人性的直观同情，他画出有血有肉的人，并赋予他们以法国先辈笔下的那种优雅与智慧。他对人性的同情与贺加斯一样，却又不带有贺加斯那种尖刻的讽刺。在他早期的杰作《罗伯特·安德鲁斯夫妇》中，法国的“田园聚会”变成了英国的农庄。这幅画是安德鲁斯夫妇的结婚像，它既表现安德鲁斯一家的社会地位，也表现他们的性格。画上太太穿着蓝色丝裙，显然因为有这样一件衣服而感到很自豪，但她在一张凭空想象的罗可可长椅上正襟危坐，因而稍稍损害了她的形象。她的鲸骨裙给了她微妙的平衡，就像“秋千上的姑娘”一样。

庚斯博罗学艺时给地方乡绅画像，作为额外收获，这可以发展他对风景的爱好，给画面添加背景。后来，他作为肖像画家取得高度成功而深受欢迎，即使这时，他也没有把风景放在从属的地位。他很少像当时的乔舒亚·雷诺兹爵士那样尝试作宏伟的古典式作品，但他可以从最宏伟的绘画中吸取主题和思想，为他自己的作品所用。在《丰收车》中，金字塔式的人物形象取源于鲁本斯的《下十字架》，他从鲁本斯的一张早期素描上知道有这幅画，他把这个构思移置于他所爱好的风景之上，而他对乡村生活的真诚感受和热爱又生龙活虎地表现在他从法国罗可可画家那里学来的生动笔触和运用自如的色彩中。与华托的《发舟西苔岛》不同，他对风景上这些收庄稼人的研究富有魅力，那朦胧的纵深唤起了真实的人的尊严和诙谐。



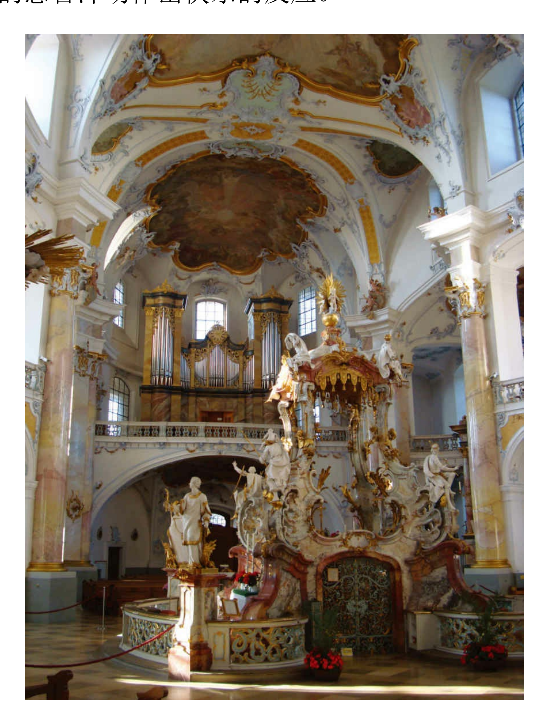
22.托玛斯·庚斯博罗作《丰收车》，约1767年，画布油画，120.5×144.7厘米，伯明翰巴伯美术学院藏。

建筑中的罗可可风格

为衰颓的贵族滋养想象力的浪漫情调，是法国对罗可可绘画所作的特别贡献。伴随这种风格出现的室内布置则意在分散眼睛的注意力，并装饰一个想象的世界。在英国，绘画中从未充分体现这种风格，而建筑则几乎对它不加考虑。有趣的是，英国罗可可艺术唯一重要的画家庚斯博罗，他的热情却全在风景上。

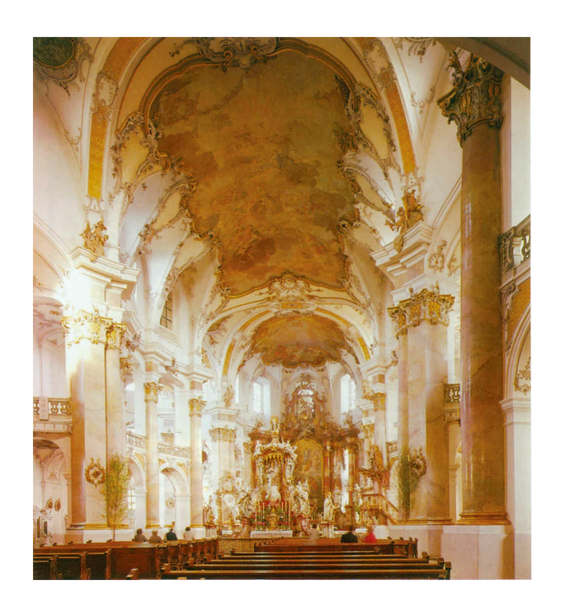
每个国家的艺术，都在一定程度上反映它所养育的特定社会见解和习俗。18世纪时，所有欧洲国家中，只有奥地利和德意志诸邦在政治上仍象征性地属于古老的神圣罗马帝国，在宗教信仰上忠于天主教，在建筑方面也充分运用了罗可可风格。南德意志和奥地利的反宗教改革运动十分狂热，法国虽说在表面上基本仍是个天主教国家，但始终是反教皇的；英国、荷兰、北德意志诸邦则支持新教改革；只有在奥地利和南德意志，诸侯—主教的政治和精神影响始终不衰。

宗教统治者中有许多人拥有豪华的宫殿，他们鼓励艺术。巴罗克画家直截了当地完成了自己的使命，巴罗克建筑则用简单强制的语言维护政治和宗教信条。罗可可艺术维护的是享乐的原则，无论它是在响应光荣的灵魂得救，还是对现世的感官冲动作出快乐的反应。



23. J. J. M. 库歇尔所作慈悲圣坛，位于十四圣徒修道院教堂正殿中心，1746年。

这个时代最重要的建筑家是巴尔塔扎尔·诺伊曼，他是维尔茨堡主教亲王的建筑师，其杰作是十四圣徒朝圣教堂（供奉十四位圣徒）。朝圣听起来是一种中世纪观念，但这时，南德意志小邦仍然宗教情绪很浓。信念是单纯的，对信仰者的呼唤像哥特式教堂那么直接。区别在于：哥特式教堂会让你面东跪下，凝视那费解的神秘弥撒；十四圣徒教堂则把教堂内的人团聚在一个光、色和幻境形成的浑然一体的世界中，说不清墙壁在哪里终结而灰泥粉饰从何处开始，也搞不清教堂的全貌究竟是怎样。它是在故意卖弄玄虚，向不同角度的观众展示不同的建筑平面。教堂在诺伊曼死后才竣工，灰泥粉饰是法伊希特迈尔（J.M.Feichtmayer）的作品，壁画则是阿皮亚尼（G.Appiani）所作。



24.巴尔塔扎尔·诺伊曼设计的十四圣徒教堂，德国，1743—1772年。

天主教教堂的主要活动是弥撒。在十四圣徒教堂中，它就表现在建筑物中央的慈悲圣坛上。有人曾把这个圣坛出色地描写成是一个“半如珊瑚暗礁，半如云中仙轿的绚丽之物”。

这个非同寻常的作品与欧洲罗可可风格的装饰修饰品之间，到底有什么关联呢？它与英、法绘画和家具间显然有一个共同点，即都有一些讨人喜欢的曲线，它们蜿蜒翻转在西苔岛的云雾、庚斯博罗的叶丛和十四圣徒教堂富丽的粉饰中。这些作品都有柔和的色彩，教堂中淡雅的粉红、金黄使人想起布歇飘起的丝裙和海曼奔放的挤奶妇。也许一个最恰当的形容词就是“清新”，就连暗含淫猥之意的《秋千》也因弗拉戈纳尔欢腾的笔触而清新起来。在罗可可艺术中有一种真诚的欢乐，这是其他风格所没有的。维尔茨堡主教府的楼道就是这个万花世界的集大成之作。它由诺伊曼建造，作画的是罗可可艺术中也许最有才气的装饰家——意大利的乔凡尼·巴蒂斯塔·提埃坡罗。这儿用色彩和形象的陈列组成四大洲的象征画，大象和黑人、仙女和老虎层层垒叠，仿佛是皇帝在凯旋归来。它们在歌颂世间的众生万象，暗示主教的寻欢作乐也意谓着是上帝的创造和恩赐。所有这些都是对宗教真理的合理回应，在艺术和哲学过多地表现世俗生活时，这一点常常是被遗漏的一个时代侧面。



25.巴尔塔扎尔·诺伊曼设计的维尔茨堡主教府楼道，1737—1742年。

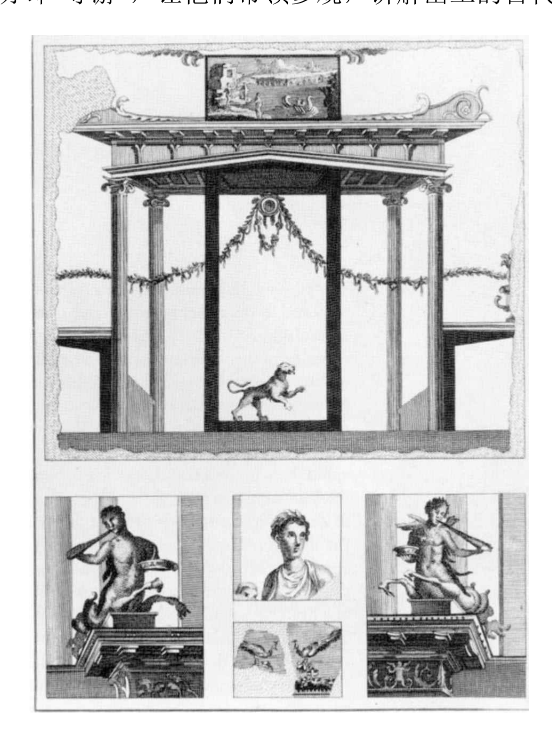


26.乔凡尼·巴蒂斯塔·提埃坡罗作壁画细部，维尔茨堡主教府，1752—1753年。

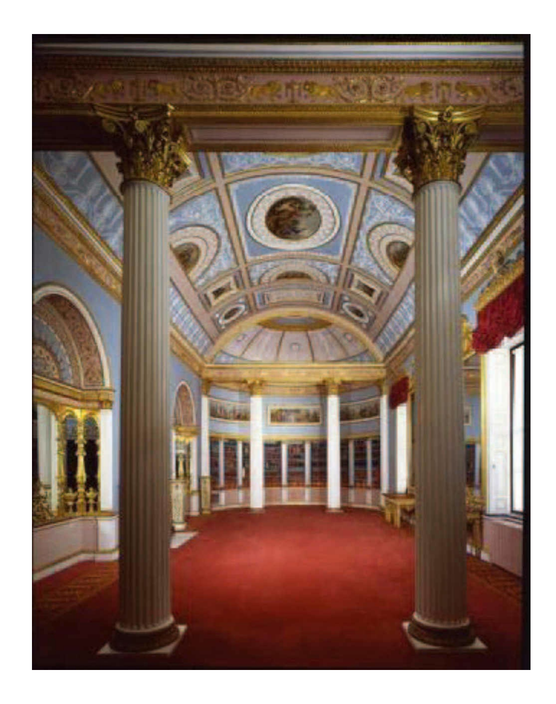
3 新理想：新古典主义的视野

人们很容易把罗可可艺术看成是对物质世界的热情欢快的反应，同时把新古典主义看成是理智对本能的否定。我们已经知道，罗可可艺术家确实创造了理想的世界，以此来讨取赞助人的欢心。这个世界对游手好闲的赞助人来说，确实触及了其生活中的某些方面，但又扩大了那有限的视野。艺术家可以在“田园聚会”中的士绅淑女和奥林匹斯山、西苔岛或阿卡迪亚的男女众神中任意选择。召唤显然是针对心灵的，但也基于一个理智的迷人想法：法国的宫廷世界就是宙斯神的世界。事实上从来没有哪个时代艺术只是召唤理智，男男女女们都在追求理想世界，他们模仿这个世界，甚至想去那里居住。人们对古典艺术的新的兴趣也同样呼唤出一个理想世界，它不同于牧歌式的田园诗，它是个已经失去的壮丽文明——是古希腊的自由，或古罗马的尊严。但这个世界的吸引力也不仅是针对头脑的，它至少也部分地诉诸心灵。古代世界的爱情故事在18世纪的艺术爱好者心头徘徊索绕，就好像圣殿的烟熏在圣坛上缭绕。

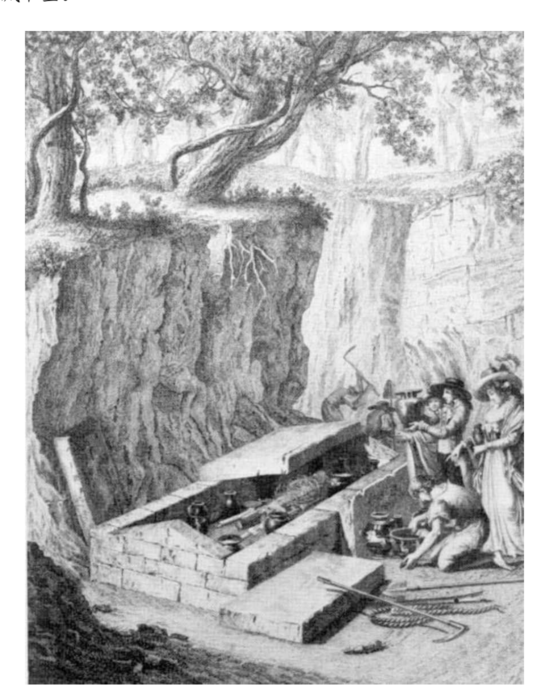
对18世纪的每一位艺术家来说，罗马都是个至关紧要的形象，对它的认识是他一生经历的关键。每个时代都按照它的观点重新发现罗马，文艺复兴时期的学者在古罗马诗人和哲学家身上发现了文学的批评标准，据此去衡量他们自己的成就。18世纪的建筑家则从罗马会堂那里找到了辉煌的样板，据此可施行他们自己的宏大计划。希腊建筑也是一种灵感，特别是在容易观摩的地方，比如意大利的帕埃斯图姆，那里保存着一组古希腊神庙，用希腊陶立克柱式建造起来。在文艺复兴以后的三百年中，雅典未能成为欧洲艺术创造的中心[4]，罗马则很容易到达，它善待来客，又合乎时尚，因此人们从全欧洲来到意大利，进行他们的“大旅行”。他们雇用向导，亦即“导游”，让他们带领参观，讲解出土的古代建筑。



27. T. 马丁和J. 莱蒂斯作《赫库兰尼姆古器物》插图，1773年。



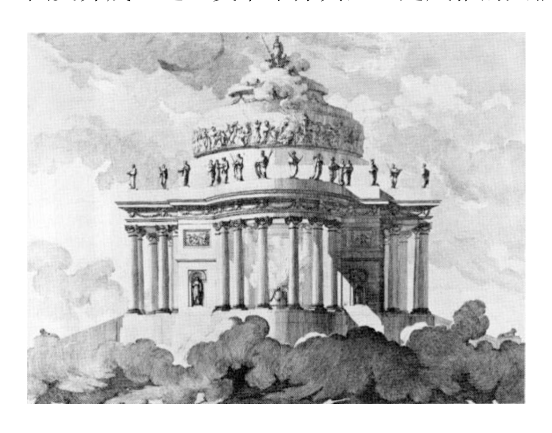
28.罗伯特·亚当设计的伦敦肯伍德公馆藏书室。



29.《威廉·汉密尔顿爵士收藏品目录》卷头画，1790年。

庞贝和赫库兰尼姆

有一件事让人激动不已，这就是不断有新的地下宝藏发现。那不勒斯国王是个高贵的赞助人，他提供财政资助，从而有可能把公元79年维苏威火山爆发时埋在火山灰下的两座罗马古城——庞贝和赫库兰尼姆发掘出来。根据已凝结在火山灰中的废墟遗物，人们有可能把古代房屋的装饰细节和室内布置复原起来，这些出土文物使那不勒斯继罗马之后成为新古典主义浪潮的第二个引人注目之地。1757年霍勒斯·沃尔波尔曾致信霍勒斯·曼，希望他能“尽量弄清……赫库兰尼姆发现了什么，并附插图”。在那不勒斯的还有英国领事威廉·汉密尔顿爵士，他搜集了一套无与伦比的希腊花瓶，都是从那不勒斯海湾里打捞出来的，瓶上的图样后来都分门别类地印刷出来，图文并茂。这一类书十分典型，是风雅的人们愿意收藏的书籍之一。



30.路易·约瑟夫·勒·洛兰为罗马基内亚节日庆祝亭设计的装饰，1746年。

对那些不能去南方旅行或希望把他们的经历永久记录下来的人，这些画册就成了提供花纹图案的宝库。精美的建筑草图激发人们的想象力，这些人中有理查·科尔特·霍尔爵士这样的业余爱好者，也有像罗伯特·亚当这样的专业建筑家。亚当为曼斯菲尔德勋爵设计的肯伍德公馆藏书室，大概就是古典主义传统在英国的最完美体现。但什么也代替不了亲自去罗马看一看。巴黎美术学院的学生们都曾亲身参观罗马，他们成了最早受到这伟大的帝国城遗址鼓舞的建筑师。接连三代，这儿都是最有创造力的年轻建筑师最后学成之地，他们研究残存的陵堂、碑铭和神殿，为新的惊人创造提供素材。

建筑家路易·约瑟夫·勒·洛兰为狂欢节施放焰火设计的彩车就表现了一种新风格，尽管这些设计仅仅是为一时之用。他根据残破神庙中的方圆柱石、圆顶大厅等等创造出一种舞台场面，我们可以想象它在烟火缭绕、彩焰如雨的情况下会是怎样一种情景。在这儿可以明显看出18世纪古典式建筑的一个永久性矛盾：就连最朴实无华的建筑物也要追求一定的效果，同时又要遵从一定的规则。最为学院式的习作都要让人联想起它的古代渊源，而这种联系竟如任何一首罗可可田园诗一样充满激情。



31. 乔凡尼・巴蒂斯塔・皮朗内西和费利切・波兰扎尼为《建筑作品大全》所作的卷头画，1750年。



32. 乔凡尼・巴蒂斯塔・皮朗内西作古罗马广场废墟图，《罗马景观》图15，约1748—1778年。

皮朗内西的影响

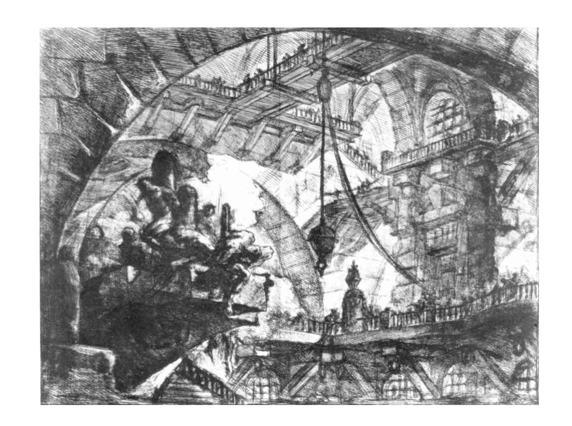
以此为题进行设计的人中，没有谁像乔凡尼·巴蒂斯塔·皮朗内西那样对罗马城作了如此连贯又富有个性的描绘。皮朗内西1720年生于威尼斯，自幼学建筑和工程。他的特长不在于建造房屋，而在于重现废墟。他最初的版画作于离开威尼斯去罗马之前，带有提埃坡罗式的轻松优雅风格。后来他抛弃这种欢快的线条，而沉迷于浓烈的色泽、深沉厚重的大块物体和阴影。皮朗内西没有提埃坡罗那种阳光灿烂的欢乐，他的特征是险境丛生，而且时常想入非非。他挑起了当时某些最重要的美学争论，一经挑起便不肯罢休，由此而疏远了有可能支持他从事冒险事业的人。1740年他开了一家画店，专卖罗马风光画。这个行当和现代出售明信片极为相像，后来，他早期木刻中那种写实的风格，那些向艺术家和旅游者反映真实存在的版画，渐渐变成了追忆罗马昔日之伟大的英勇而悲壮的幻景。画中的阴影变长变深，因狂烈的排比线条而生动如真。穿短裤的人物优雅地指示着古代废墟的精妙之处，他们在神庙或浴池低压的墙角和破碎的拱洞下慢慢地害怕了，发抖了，显得无比渺小，他们被张着大口的隙罅和腐烂的水池威吓，淹没在外乡的暮色之中。令人微不足道——这大概也是画家自己所感受到的坎坷不安的反映吧。



33.乔凡尼·巴蒂斯塔·皮朗内西作卡拉卡拉浴室废墟图，《罗马景观》图77，约1748—1778年。

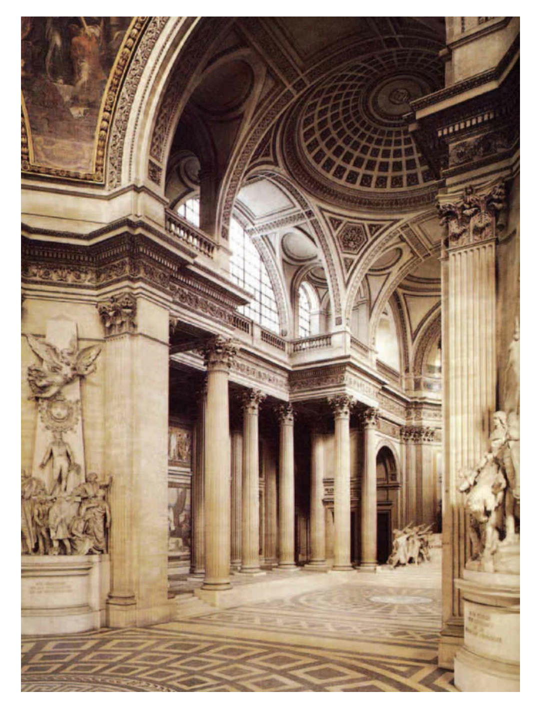
皮朗内西的注意力从传统的主题如圆形剧场或君士坦丁凯旋门等等转向残破而不知名的罗马引水道建筑。在一幅木刻上，马克西姆暗沟的拱门像一条鲸，笼罩着正在打手势的观光者。这幅画预示着他后来的一组辉煌但充满绝望情绪的版画——《监狱》。他心中早就有塞满了吊车、绳索和滑轮的牢房与城堡的幻象，暗示着对人的躯体进行的折磨。他原先那些风光画只不过简单地记载了一处处风景，他后来所作的阐释性作品则在他同时代人心中植入一个想象中的罗马，无论从规模和戏剧效果来说，都远胜于罗马的原型。沃尔波尔曾提到"皮朗内西悲壮的梦境，他似乎想象出一个罗马的幻影，真实的罗马即使在它全盛时期也还没有如此悲壮过"。对于那些到罗马来参观的学人和设计师说来，恐怕没有什么能比得上皮朗内西版画中想象的场面。皮朗内西认为罗马是一切伟大设计的源泉，他的版画就是宣传品，巧妙地叫人信服这一点。对那些年轻艺术家的想象力来说，这些画真是一种无与伦比的食粮。

在学子们眼中，"大旅行"决非小可。1749年，马里尼侯爵动身去意大利，他是个严肃而有影响的年轻人，是蓬巴杜夫人的兄弟，和他同行的有建筑师雅克—热尔曼·苏弗洛和版画家夏尔—尼古拉·科尚。科尚和苏弗洛都是古典派设计风格的重要代表，他们自己对罗马作品充满热情，又用这种热情去感染马里尼。侯爵大人是国王的营造总监，因此他的爱好就有很大影响，他很实用。他让人领着去参观名胜古迹，让人给他画肖像，还吩咐制作草图和设计图，要把它们带回法国。此外，他还带回去一个未来法国的憧憬——新一代设计家看得很清楚：法国不仅应该主导欧洲的政治，而且在美学上也应该有最高的权威。用堂皇的公共建筑和宏大的设计规划来重建、装点巴黎，这个理想便是半个世纪以来建筑活动的中心。曾经用画布、木板设计出奇异的焰火台的人，现在可以把他们的方案施诸石块和大理石了。



34.乔凡尼·巴蒂斯塔·皮朗内西作《监狱》，第十幅，约1745年。

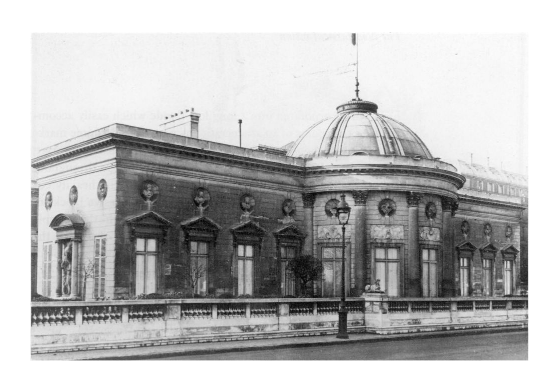




35—36.雅克—热尔曼·苏弗洛设计的圣热纳维埃夫教堂，现为英烈祠，1757—1792年。

苏弗洛和圣热纳维埃夫教堂

圣热纳维埃夫教堂[5]是苏弗洛根据最纯粹的古典建筑原则设想出来的，历时三十年而建成。它1757年动工，至大革命仍在建筑中。1791年教堂改成人民英雄英烈祠，这个最初作为古典光荣之复苏的有力象征而出现的建筑物，最终竟成为革命英雄主义的表现。它是个以圆柱为主的学院式建筑，结构皆以柱子相连，既敦厚又轻盈，外观雄壮，内景广阔。平面上有中心，是正十字形。一迈进纪念碑似的门廊，就有置身于严谨而又和谐的空间之感。这和十四圣徒教堂完全不同，那儿装饰之丰富、结构之复杂，使参观者眼花缭乱，茫然若失。圣热纳维埃夫教堂则满是肃穆齐整之感，它促使朝拜者对一个明确的信念全力以思。此外，那宏大的规模和简朴的构造也牵动人心：柱子上有直冲而上的凹槽，简约地支撑着柱顶盘。这些结构都予人以整齐划一之感，但也可以使人联想起皮朗内西笔下那些失魄的小人物，看起来仿佛是雕刻师为比例的原因而随意刻上去的。



37. 安托万·卢梭设计的巴黎萨尔姆府邸，1784年。

这样的创造不能用于日常生活。但新古典主义却不仅适用于大型公共建筑，也不仅是一种学院式风格。单纯的柱形设计可用于不那么庄严的家庭建筑，就如同小特里亚农宫一样。小规模地运用这种风格的作品中，最突出的是安托万·卢梭建造的巴黎萨尔姆府邸。它也同样有圆顶亦即纪念堂的特征——圆形的殿堂嵌在一个低长的外壳中，轻松地包容着一幢贵族城市宅邸的众多房间。圆顶之下可能是弹子房或会客厅，较小的房间虽不那么显眼，但整个外观充满情趣而且生气勃勃。壁龛中有罗马胸像，厚重的粗石墙模仿罗马浴室的大石块，墙上有长长的窗户。这些都使简单的设计显得丰富多彩，从而使得作品在遵循纯净古典主义风格的同时，也满足了日常生活中轻松愉快的需要。

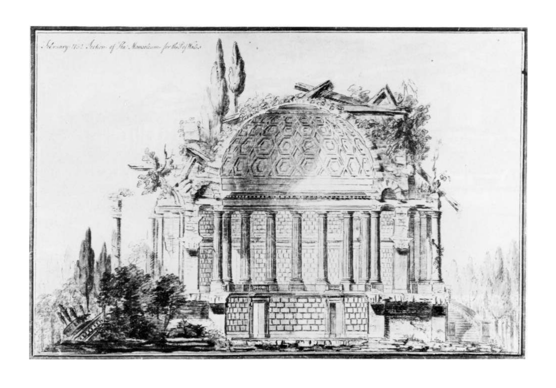
钱伯斯和亚当：古典主义的通俗化

英国只有一个重要的新古典主义公共纪念物，它出自威廉·钱伯斯爵士之手。在英国建筑家中，钱伯斯最少地方性，在当时最具有国际影响。就在苏弗洛和科尚谆谆教导年轻的马里尼时，威廉·钱伯斯自己也在准备“大旅行”，去巴黎的J.F.布隆代尔主持的艺术学校学习；正因为如此，他在去罗马之前已经受过专业训练。他用世界主义的眼光观察问题，看出罗马正符合他的期望，却没有使他过分倾倒。他和同时代的苏格兰建筑师罗伯特·亚当不同，能很快从皮朗内西和法国学生的大胆尝试中吸取养分。但因当时前途未卜，他认为没有必要在英国大张旗鼓地露一手。亚当比钱伯斯晚到意大利，很怕在他自己完成学业、可以为潜在的主顾进行设计之前，其对手已先回到英国，摘取了新潮流的桂冠。两位建筑家各有所忧，表现着当时紧张激烈的竞争风气。他们的书被匆匆忙忙地印出来，以招徕有钱主顾和杂志评论员的青睐。当然，那时从研究进入实用还需要很长一段时间，运输缓慢，技术落后，不可能很快取得成功。1751年钱伯斯还在意大利时，传来其保护人威尔士亲王弗雷德里克的死讯。这对他很可能是一个沉重的打击，因为亲王是英国王位的继承人。钱伯斯头脑反应很快，他迅速为亲王草拟了一张陵寝图，准备在伦敦近郊的丘镇建造。

这座陵寝本是为纪念罗可可绘画在英国的主要保护人而设计的，结果却成为新古典主义在英国的最光辉实践。弗雷德里克死得太早了，他来不及认识这种风格。建筑本身始终未动工，但留下一张草图。草图不仅预见到陵寝的建造，而且预见到它的毁坏。这是一幅皮朗内西式的阴郁图景，是一个有先见之明的设计奇想。图中石头破裂了，柱子断开倒在地上，建筑设计被戏剧性地表现为一堆古典废墟。如果说皮朗内西重视了罗马，比它的真实建造者们表现得更抒情，更辉煌；那么钱伯斯就是在摧毁自己的创造，他希望墙壁倒塌，以此来赞美那病态的庄严。在这儿古典式的拘谨和悲观的情调与倒塌败落联系在一起了。

钱伯斯得到一个很好的机会来实践他的观点，他受命建造萨默塞特宫，这在当时是英国古典式建筑中最重要的使命。萨默塞特宫是官方建筑，它给钱伯斯带来无限的天地，可以充分利用一个上好的地址。建筑没有单一的中心特征，钱伯斯将桥楼的重点放在亭阁结构上，人们于是顺着那令人难忘的一长溜建筑来回观望，仿佛在看一个庄严的队列。整个结构需要有水来充实其效果，而在泰晤士河堤筑成之前，萨默塞特宫的成排拱门恰恰就直接映照于河中。厚重的壁柱使本来很阴暗的门洞显得更加突出，可以设想一下，若是由水路进入萨默塞特宫，就会觉得好像是带着凶兆走进皮朗内西的某个神秘的监狱。在它旁边，另一件类似的作品使这种新建筑形式显得更庄严，它是钱伯斯的对手亚当创作的，是亚当的一项最雄心勃勃的工程。

罗伯特·亚当从意大利赶回国，来营造一座十分赚钱又很时髦的大楼。钱伯斯的作品学究气太重，一板一眼，古董味过浓，不能吸引一般家用建筑主顾。亚当的吸引力在于轻便灵巧，因而很受人们欢迎。1768年，还在萨默塞特宫动工前八年，他就和弟弟詹姆斯精心制定一项规划，要建造一套宫殿式建筑群，内含一大批宽敞但不奢华的城市住宅。结果，就产生了阿德尔菲大厦，从设计美观上看是一个巨大成功，但在投机事业上却是一场灾难。亚当和钱伯斯一样，他在表面装潢上风格拘谨，以致这座建筑被人非议为“伦敦最漂亮的货栈”。和钱伯斯的萨默塞特宫一样，大厦下层临河一面的拱廊本来直接映入水中，在现代城市发展拆毁了阿德尔菲大厦之前，这两座大楼——钱伯斯对国际新古典主义的倔强实践和亚当这座朴素但美丽的楼房——合在一起曾形成多么壮观的景象！



38. 威廉·钱伯斯爵士为威尔士亲王弗雷德里克陵寝所作的设计图，1752年，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。



39.威廉·钱伯斯爵士设计的萨默塞特宫，1776—1780年，临河方向，可见主建筑物下的拱廊。

虽说阿德尔菲大厦已被拆毁，但它的质量、它对日常生活的适用性却仍可从一套房子的客厅中看出来，那是演员戴维·加里克的房子，现在复制于伦敦维多利亚和艾伯特博物馆中。亚当装饰风格中的轻松情趣和亲切气氛吸引的正是像加里克这样的人，加里克新近致富，跻身中等阶级队伍，是一个蜚声四海又得到社会承认的演员。他热情大方，与许多画家、设计家结交为友，他的友人中有庚斯博罗和佐范尼。他喜欢交际、慷慨好客，他的客厅一定非常吸引人，不乏时代的风雅气派。

屋内装饰清楚地说明亚当是如何让原材料为目的服务的：天花板被一缕缕精致的灰泥花纹切割成复杂的几何图形，每一部分都上了色，有些还带有寓言似的人物。这些都以庞贝城的装饰为蓝本，由亚当兄弟雇用的一组画师作画，这种画师按契约工作，其作品往往分不清是谁所作。地板上应该有一块地毯，不重复但应该呼应着天花板上的花式。加里克房间里的家具是上彩的，也是仿照庞贝城式样。墙壁的下半截有嵌板，配着精致的门框，再向上便是彩绘或糊以壁纸。一切都很和谐，每个部分都不允许超出其他部分。就连茶具也具有古典的风味，因为加里克1777年定做的茶具直到现在还保存着。这是一套最精美的新古典主义镂花银具，那明快的壶状器皿、珠状的装饰花纹和件与件之间十分完美的比例，都表现着在援引古典先例使之适合现代日用方面，能取得何种平衡与优雅。加里克和他的妻子坐在这时髦的起居室里用银具献茶，窗外可看见壮丽的萨默塞特宫，这在当时的英国家庭中可能并不常见，但他们确实可以清楚地说明一种国际性艺术风格如何能够盛行在日常生活之中。



40.罗伯特·亚当和詹姆斯·亚当设计的伦敦阿德尔菲大厦，1768—1772年（1937年拆毁）。



41.阿德尔菲大厦加里克住宅的客厅，约1770年建成，1771—1772年装饰，重建于伦敦维多利亚和艾伯特博物馆。

乡村住宅

专制政府给法国建筑家以极好机会，让他们充分利用新古典主义建筑的戏剧性效果和宏大规模；另一方面，英国农村经济则造成18世纪乡村住宅的辉煌成就，在这种社会结构中，权力和行政管理往往都掌握在地方缙绅手中。像庚斯博罗画中的安德鲁斯先生那种人就很典型，他们在土地上收取利益，但同时也投资于对外贸易，进行股票和证券投机。安德鲁斯家从西印度群岛的奴隶贸易中聚钱盖新宅，新宅是地位的象征，还多少表现出主人的生活态度。舒适、高大、精致的房间配上多格的玻璃窗，再加上优雅悦目的装饰品，表明这兴旺的人家有一套合理坚实的治家之道。

寇松家就完全开销得起这种奢华，来表明他们的权力与财产。他们在1759年开始造新宅，由詹姆斯·佩因监造。但房子还在营建时，他们又把它交给罗伯特·亚当，理由则不得而知。德比郡这座凯德尔斯顿公馆临花园面和整个内部都是亚当的作品，体现着18世纪古典建筑中最精彩的设计。亚当设计的这个临花园的正面源出于罗马的君士坦丁凯旋门，但他没有局限于此，没有简单地重复一个凯旋门的外观。楼上有两道楼梯伸向花园，使整个结构具有引人注目的强大力量，同时把楼上豪华的客厅主系列和客厅下面的半地下室成功地连接在一起。楼下是普通仆人的住房，但也用来使二楼隔潮，因此，这座乡村宅邸既表现着古典世界，又使它适用于现代英国的需要。




42—43.詹姆斯·扬和奥兰多·杰克逊制作的壶和热水罐，选自为加里克设计的银茶具，1774—1775年，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。

亚当对这种工作特别在行，他在设计一个远景或处理一座大建筑的主调时，有一种很强的戏剧感。但他也能密切地满足顾客的特别要求，他的室内装潢为正式场合、同时也为日常生活提供了迷人而高贵的环境。凯德尔斯顿的大理石厅像英国其他地方的大厅一样具有浓厚的古风，但旁边那间客厅虽说正规，却并没有庄严到使人感到不舒畅。

18世纪后期，人们常感到舒适和亲切必不可少，因此很有必要拿一座较小的经过改造的房子和凯德尔斯顿作比较，比如像贝德福郡的南山公馆。这座宅邸于1796—1806年间由亨利·霍兰为著名的酿酒世家惠特布雷德家族改建，从外观上看它更为希腊式而不是罗马式，因为在霍兰着手改造这座房子时，希腊的影响已超过罗马对亚当那一代人的强大控制。几排低长的房子巧妙地加以装修，细节上比凯德尔斯顿更纯粹更拘谨。屋内有一种亲密的气氛，部分是因为它的设计本身就不那么宏伟，也因为这样更符合房主人的愿望。但新古典主义设计家同样也能体现丰富多彩的格调，这在会客厅中表现得很明显。那儿的窗子上有帝国之鹰在翱翔冲刺，嘴中衔住挂窗帘的横木。这些帝国之鸟通身镀金，嗜捕善杀之态表现得活灵活现，完全不因为栖身于会客厅的窗棂上而丧失其威严之气。在惠特布雷德太太的房间里，法国建筑家兼装潢家路易·安德烈·德拉布里埃尔（Louis André Delabrière）创作了一组较少戏剧性的室内装饰，但同样也丰富多彩。





44—45.罗伯特·亚当设计的德比郡凯德尔斯顿公馆的临花园面（约1763年）和大理石厅（1763—1777年）。

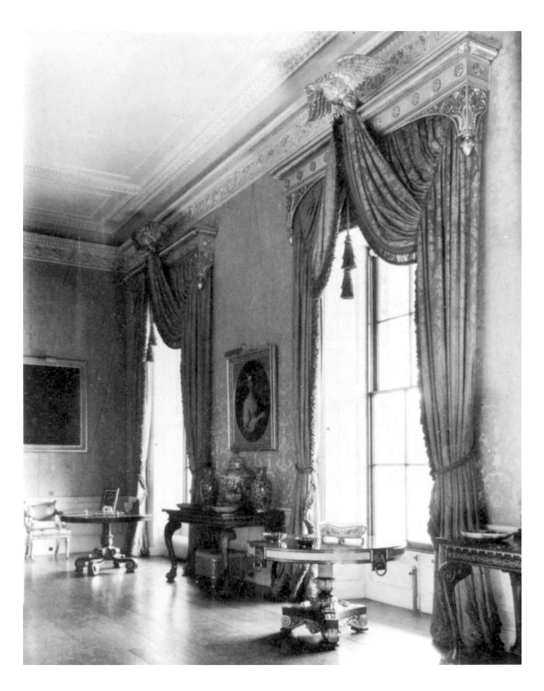
从凯德尔斯顿发展到南山公馆，表现着英国建筑由罗马风格向希腊影响的转化，但同时也清楚地说明建筑家是如何将他们在图纸和印刷品上捕捉到的辉煌壮丽转化成英国乡村中权力和威望的象征。



46.亨利·霍兰改建的贝德福郡南山公馆临花园面，1796—1806年。

希腊的理想

如果说皮朗内西和其他人为整个欧洲描绘了一幅罗马的心像，那么约翰·约阿希姆·温克尔曼就创造了理想的希腊形象。温克尔曼是德国牧师兼学者，他主要的爱好是希腊雕塑，但他从未去过希腊，只通过罗马仿制品看到他所崇拜的雕像，而且其中许多还质地拙劣，复制得很坏。1755年，还在他亲身来到罗马之前，他就写了一本书，名叫《论摹仿希腊绘画和雕塑》，其中说："现代人只有一个方法可以变得伟大，甚至变得空前绝后，那就是模仿古人。"从根本上说，这和皮朗内西因描画废墟而成功地表达的思想并无二致。



47. 贝德福郡南山公馆会客室。

但温克尔曼和皮朗内西终究不同，不仅因为他沉迷的是希腊而不是罗马，而且因为他的爱好在雕塑，而不是建筑。他论述塑像中理想化的人类形体——它的完美与尊严。他还发表针对单件艺术品的专题论文，如保存在梵蒂冈的《瞭望塔[6]中的阿波罗像》。温克尔曼看起来好像故意回避去希腊，也许因为他害怕让梦境碰到现实。对他来说，希腊及其艺术直到最后都只是一种观念，是一种理想，而不是现实。温克尔曼的古典主义中没有客观性，他对古典解剖学的热情更谈不上客观性。他对阿波罗这类雕像的崇拜源出于他对古希腊文化的怀恋，这不仅是指其中的艺术，他还希望它能为一种不可能的爱提供一个园地。温克尔曼是个悲惨的人，正当他春风得意之时，一个窃贼杀了他，贼从他身上拿走奥地利皇后因其学术贡献而赏给他的奖章，而他和这个贼大概保持着同性恋关系。虽说他和皮朗内西一样处世艰辛又悲惨不幸，但他却是一批影响很大的艺术家及理论家中的一员，这批人中的另一位就是当时最重要的古典派画家安东·拉斐尔·门格斯。

新古典主义绘画

门格斯从德累斯顿来到罗马，那里也是欧洲罗可可派绘画和建筑的根据地之一。他起先根本不是严肃的古典派画家，但他在阿尔巴尼红衣主教的保护下变成了纯学院式而且时常过分学院式的画家——温克尔曼也曾受到阿尔巴尼的聘用和鼓励。门格斯对古典理想的热衷体现在他为阿尔巴尼别墅天花板所作的《帕耳那索斯山》中，这是为学究式人物创作的学究式绘画，表现的是对红衣主教本人的奉承。古典艺术中常出现阿波罗和缪斯的形象，帕耳那索斯山则是缪斯的家。在希腊神话中，缪斯们激励各种艺术如绘画、建筑、音乐、历史等，阿波罗则是艺术之神，是缪斯的保护人。画中的含意简洁明了，强调得恰到好处，它表明当阿尔巴尼红衣主教抬头观看天花板上的当代帕耳那索斯山时，他作为当代的阿波罗，就是在观看他自己在神话中的相应形象。阿尔巴尼对门格斯和温克尔曼来说当然是保护者，让他们得以在友好的气氛中充分发展自己的思想。然而，正是这种思想的纯洁和绘画风格的严肃性使画家和理论家都有别于同时代的许多人，因为在这种艺术为多数人了解之前，它是一种纯净的理想艺术。作品光滑精美的画面表达着一种化成形象的宿愿，它要把画中所有成分结合成一个和谐的整体。拘束的动作象征着罗马的尊严和希腊的风雅，这些正是古典派画家所孜孜追求的目标。



48. 安东·拉斐尔·门格斯作《帕耳那索斯山》，1761年，天花板装饰画，罗马阿尔巴尼别墅。

在18世纪所有的画家中，门格斯可能最有国际影响，罗马有许多艺术家敬慕他、仿效他，整个国际社会都在款待他、赞助他。但艺术家对古典理想的信仰最清楚、最完美地记载在一个英国人的文章里，他就是乔舒亚·雷诺兹爵士——庚斯博罗的同时代人，又是他的对手。雷诺兹受过古典学院式教育的一切训练，他在英国肖像画家托玛斯·赫德森（Thomas Hudson）手下学艺，然后去罗马临摹古代作品中的人体解剖，及文艺复兴高潮时期艺术大师的绘画。拉斐尔和他同时代大师的艺术作品万花纷呈之地，就是雷诺兹从师学艺之处，佐范尼的《乌菲齐画坛》一画就描绘了这么一个处所。雷诺兹不仅是画家，而且是很好的艺术评论家，1769年他曾协助创立皇家美术学院，使英国也出现了和1648年在巴黎成立的皇家绘画雕塑学院类似的机构。他作为学院院长，每年都要给美术专业的学生讲课，这些讲稿成为有史以来对新古典主义艺术理论的最完美解释，其重要性可从它很快被译成法、德、意大利文看出来。在那潺潺如水的行文中，他阐述了艺术的历史以及如何把它运用于当代画家的评述，他曾对作为一切艺术之归属的理想之美这样写道：

> 我们所从事的艺术以美为目标，我们的任务是寻求美、表达美；但我们所追求的这种美是普遍的美、智慧的美。它是一种只在心灵中生存的观念，眼睛永不可看见它，手也永不可表达它；它是寄寓于艺术家心中的观念，艺术家总是在竭力将它分离出来，但至死都做不到这一点；不过艺术家都可以将这种观念传导出去，引起观众的思考、扩展观众的视野。

把艺术看作可以影响人从而能引起良好的效果，这种庄重而唯理智的艺术观点是新古典主义的最高体现。在艺术形式上，我们可以从雷诺兹的杰作《扮作悲剧女神的西登斯夫人》中看到这种体现。这幅画中，雷诺兹抓住了人物的主要特征，同时又赋予它一种适合于当时这位最伟大的女演员的高贵气质和戏剧性神态。

庚斯博罗在一年后画这位女演员时，画下的却是一个通于世事又尖锐雅致的女性，并没有掩饰她长而尖锐的鼻子。这两位画家，一位似乎在被画者身着家常便服时捕捉住她；另一位则表达着某种戏剧感，这是一种“只在心灵中生存的观念，眼睛永不可看见它，手也永不可表达它”，他因此较能说明为什么这个瘦削、古怪的女人会坐上伦敦舞台的第一把交椅。他还拉开了一场在劫难逃的悲剧：女神肘边有毒芹，她坐

着，身后不可避免地出现一片悲哀的荒凉之景。受过教育的人和有知识的心可以在画上看出许多东西，雷诺兹的同时代人可以认出西登斯夫人的坐姿来源于西斯廷天顶画中米开朗基罗的女预言家的形象，而熟悉古典文学的人都不会忘记画中暗指缪斯女神所含的深意。

这种艺术的通用语言当然只限于有教养的阶级，《乌菲齐画坛》中的业余爱好者能完全理解雷诺兹的含意。在受过教育的中等阶级以下，这种奥妙就完全不可解了。但批评家和学者们推论说：纯净的知识之火应该合用于每一个人，就像在古代希腊一样。前面已经说过，乡绅们的图书馆是一个丰腴的灵感之源，但这种图书馆是私人的，而艺术学院如法兰西美术学院、英国皇家美术学院和圣卢卡学院等则被全欧洲的画家与建筑家高度评价，因为它提供了系统的艺术理论教育。对那些急切想通过古代世界的经验在精神上道德上提高自己、丰富自己、改进自己的人来说，还有什么其他方法呢？到下一世纪，博物馆将满足这些人的愿望。从字面上讲，博物馆（museum）是缪斯（Muses）的家，她们围坐在阿波罗脚下，西登斯夫人扮演的就是其中的一位。



49. 乔舒亚·雷诺兹作《扮作悲剧女神的西登斯夫人》，1784年，画布油画，236×146厘米，加利福尼亚圣马里诺市亨利·E. 亨廷顿图书艺术馆藏。

18世纪时，艺术为公众的思想渐趋重要，也渐为人们所接受。贵族和王室的赞助曾促进绝大多数的艺术活动，但同时也把最好的收获品集中在少数收藏家手里。18世纪初，到王宫或大家府邸去是受限制的，虽说随时间的推移这种情况逐渐变得普遍了。在英国，参观者到乡村府邸去看以前大师们的绘画作品，男女管家则充当向导，这几乎变成18世纪的通例，就像今天人们在旅游中所做的一样。在意大利，人们去罗马的梵蒂冈和佛罗伦萨的乌菲齐宫和皮蒂宫。应该记得：华托在随奥德朗学艺时，就由于临摹卢森堡宫中收藏的美第奇家玛丽的那一组画而大受裨益。



50. 托玛斯·庚斯博罗作《西登斯夫人》，1785年，画布油画，126×98厘米，伦敦国家美术馆藏。

但倾慕古典的风尚和新古典主义的学者们却要求专门建造一些房屋，而不仅是收藏王家绘画或贵族珍品的小室。学艺术要有明确的规程，学艺成果也需要有精心规划的存放场所，由此，便出现我们今天所说的博物馆。新建筑带来新问题，但对新古典主义建筑家来说有一个很好的模式，可以据此制作规划。希腊、罗马神庙都有许多神像，供人们在异教的礼仪中进行膜拜。现在，同样的雕像可以放在新的神庙里，不过这些神庙是用来崇拜纯洁的美的。从很多方面说，这都是用学院方式来实现温克尔曼的理想世界之梦，在这个世界上，形式的完美超出一切。



51. 卡尔·戈特哈德·朗汉斯设计的柏林勃兰登堡门，1788—1791年。

所有最好的博物馆建筑都不是产生在18世纪，但又在许多重要方面表现着18世纪美学的希望与追求。1816年，莱奥·冯·克伦策（Leo von Klenze）在慕尼黑建的格吕普托特克博物馆是第一座专门设计用来陈列

古典雕像的美术馆，他为别的建筑师开了先例，德意志诸邦则是公共建筑设计的最合适土壤。

出于对国家和政治的自豪感，每个王公或选帝侯都想在维护温克尔曼的原则方面做得比其他君主更出色。普鲁士作为德意志诸邦中最重要的一个，出于对公共建筑的百般关心，也就比大多数邻邦受益更多。卡尔·戈特哈德·朗汉斯是普鲁士腓特烈·威廉二世的建筑师，他的勃兰登堡门建造在整洁宏伟的菩提树大街尽头，直接来源于希腊的陶立克式建筑。它标志着普鲁士新古典主义艺术的开端，而其主要代表人物则是申克尔。

卡尔·弗里德里希·申克尔对柏林市中心进行了全面的改造，使作为其最重要特征之一的古典博物馆——陈放古代艺术的博物馆——变成了新型不朽的大众建筑物，专门陈放王室的艺术收藏品。这儿，在一排神庙似的大柱子后面，宽大的楼梯构成生动有力的对角线。公众走进这座艺术的殿堂，发现里面摆满古代文明的纪念品。他们环视四周，鸟瞰全城，所见的是一个精密规划的城市，环抱着各部大楼、王宫、兵营以及一个高度有组织的社会的其他一切表现。在组织严密的军国主义背后，竟滋生着不易控制、不苟顺从的思想，这是一种孤芳自赏、充满感情的力量，在整个18世纪的古典艺术发展中生生不息。显然，当申克尔建造其宏伟的新市中心时，个性主义的动力已勃然可感，一种新的、浪漫主义的运动的强力已充满欧洲主要人物的心灵。

4 花园和自然

18世纪初的花园

花园并不是自然的一部分，它是人对自然的改造，反映人的想法和理论。18世纪时，自然这个词有各种含义，其中有些含义与我们今天的理解完全不同。比如，在简·奥斯汀的小说《埃玛》中，牧师的妻子埃尔顿太太提议组织一次精心准备的乡村野餐，结果却遭到反对。她想发起一个田园式的乡村聚会，让参加的人用扎丝带的篮子采草莓：

> 我们不搞形式也不大肆声张，只搞一次吉卜赛式的聚会。我们在你的花园周围散散步，采采草莓，在大树底下坐坐；如果你还愿意给我们一点吃的，那就请把它拿到外面来——把桌子放在你知道的那个阴凉处——事事都尽量简单，合乎自然。你觉得这样不好吗？

乡绅奈特利先生本不情愿做这个东道，他反对说：

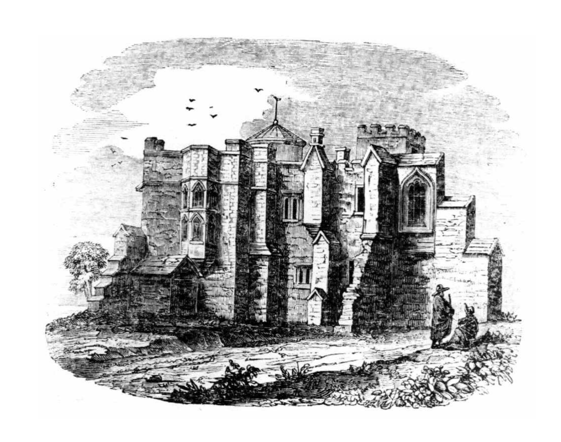
> 不完全好，我对简单和自然的看法是把桌子放在餐厅里。我认为，在家里吃饭，有家具和仆人在一旁，最合乎绅士淑女的自然本性。

这是正规、“古典”的社会观与浪漫主义在追求最荒唐、最不真实的理想之时发生的冲突。埃尔顿太太渴望一种田园生活，它据说是自然的，但只能由自觉的人工造作来取得。她那扎丝带的篮子和奈特利先生的餐厅有同样多的人工痕迹，至于自然该不该驯服于人，则是另一回事。事实上无论用何种方法接近自然，其中都带有人工造作的成分。

17世纪的花园有花草蹊径和雕像点缀，式样严格有序，是宫殿建筑（如凡尔赛宫）的背景部分。花园与林园、农庄有严格区别，那些都只是猎狩动物、种植庄稼的地方。老百姓对自然的兴趣主要在于农作物，而不在于它附带的秀丽风景。最早提出风景本身有一些值得保存的东西、可以用来吸引人的，是英国建筑家约翰·范布勒爵士，1705—1725年他在牛津郡为马尔博罗公爵建造布林痕宫时，曾指出林中的伍德斯托克城堡应该保留，因为它迷人，又具有历史意义。城堡作为风景的一个组成部分，犹如画中的一个景致。在意大利语中，这个概念叫pittoresco，即“如画一般”，由此发展出“风景如画”这个词。范布勒所说的就是“风景如画”这个意思，虽然他当时还不可能想到用这个词。



52.克劳德·洛兰作《风景：狄安娜使刻法罗斯和普洛克里斯重归于好》，1645年，画布油画，102×132厘米，伦敦国家美术馆藏。



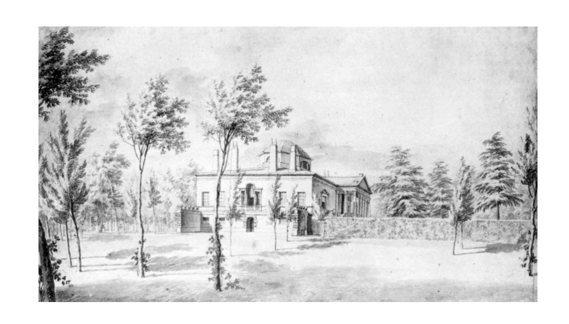
53. 1714年的牛津郡伍德斯托克城堡。

这种古堡和谁的画最相像呢？它最像17世纪法国艺术家克劳德·洛兰所作的风景画。这些画据说画的是古罗马平原，也就是罗马的郊野农村，画中的建筑物不外古代城楼和废墟，英国许多乡村府宅都挂有这种画。范布勒虽然想保存一座荒废的英国城堡，但他要把一个建筑物当作风景中的显眼部分来表现这一点却是和克劳德相一致的。无论是绘画还是园林，艺术家都有可能按自己的目标来塑造自然。绘画成为衡量自然的标准，但自然本身却很难自臻完美。克劳德就曾对自然景物略作改动。他从不同地点选取景物，使之构成一幅图画。若把这种艺术选择的原则用于建造园林花园，那只需要园林设计师、建筑家和主顾们把自己的想象力再向前推进一步就行了。对“风景如画”这个理论来说，这就是它的出发点。在没有建筑物、也没有历史遗迹可互相配合以吸引人的地方，就必须设计建筑物；在没有水的地方要挖沟，山应该抬高，谷应该加深。自然应根据艺术的形象更新，刻板的大道和花坛应该曲折迂回，使之看起来貌似随意、实际上却是精心规划的结果。这样制作的花园是“古典主义”的，因为像古典派绘画一样，它要求有理想的美。这种花园很能满足伯林顿勋爵这样的主顾，他在伦敦郊外的奇斯韦克有一座典雅而正规的迷人别墅，而别墅周围就设计着这种花园。别墅本身是巴拉提奥式的，这种式样起源于16世纪意大利建筑师安德烈·巴拉提奥的设计。

巴拉提奥1570年出版《建筑四书》，其中记载着古建筑物的复原全图和古典建筑理论的细节。这是一本极重要的设计模型书，许多英国房屋都以它为根据。这些建筑中，有些宏伟硕大，其他的则只是些别致的小楼台，例如上述的奇斯韦克别墅。巴拉提奥自己的别墅主要常用于消夏，例如圆厅别墅，奇斯韦克别墅的设计中有许多就据此而来。巴拉提奥式设计因此很适合于建造花园建筑，它们坐落在树丛中，或显露在远山外，主要用途是供赏心悦目。伯林顿勋爵为传播这种风格作出了很大贡献，他在进行“大旅行”时就已对巴拉提奥的作品赞叹不已。伯林顿自己也从事设计，又是个有影响的赞助人，画家兼建筑家威廉·肯特就是伯林顿的门生。由于有诗人亚历山大·蒲柏这样的人在文学上加以助威，伯林顿这批人竟能使英国转向巴拉提奥，使当时的建筑风格为之一变。



54. J. B. 马丹描绘的凡尔赛宫，宫殿及刻板的王家花园。



55.传为乔治·兰伯特描绘的《奇斯韦克公馆》，1742年，钢笔及灰色薄彩的铅笔画，324×537厘米。

蒲柏给伯林顿写过一首诗，其中谈到鉴赏力问题。18世纪对鉴赏力这种难以捉摸的气质十分景仰，它要求一个人有本能的敏感，但也可以在睿智之士的劝导下得以开发。蒲柏说，这个智者就是伯林顿。接下来他就挖苦那些建造了刻板花坛的人，比如像法国的花园设计师勒诺特尔。他写道：

看不见迷人的纵横交错，

也不见巧妙的深川旷野。

树丛连树丛，这树丛正是那树丛，

半边接半边，这半边恰似那半边。

蒲柏建议用精心设计的自然风光来代替这种单调的重复，就像科巴姆勋爵的著名乡居邸宅、白金汉郡的斯托公馆那样。在蒲柏参观斯托公馆之前，那里原来的草木植被已由花园设计师查尔斯·布里奇曼和威廉·肯特改造过了，结果便出现一片看起来是偶然产生的风景。湖泊庙宇都仿佛是无意中或因历史的原因而星星点点地散布的，肯特设计的维纳斯庙在水那边，是古代理想世界的缩影。按原先的设计，它后面应该有大量的树木，这样整个园林的基调便是绿色，鲜花和纷繁的色彩在这个严谨的世界里是无立足之地的。到斯托来做客的人，将沿着小径从一所建筑物走到另一所，穿过树林，渡过湖水，突如其来的景致中会突然出现花园建筑，这些建筑也许早就被人看到了，但由于距离远近和环境气氛的不同，现在就变成了新的创造。倒影增加了庙宇的数量，乃至最终不知道到底有多少。环形游览是这种风景设计的一个重要手段，它可以造成大小与距离上的假相。



56.威廉·肯特设计的斯托公馆维纳斯庙，1797年。



57.威廉•肯特设计的斯托公馆古代美德之庙，约1735年。

斯托公馆不只是个娱乐场所。科巴姆是个激进的政治家，他庭园中的许多雕像，就暗喻当时的政治或古代的理想。在肯特设计的古代美德之庙和吉布斯设计的友谊之庙中，有许多哲学家、诗人（包括蒲柏）和艺术家的胸像，查理一世的宫廷建筑师英奈戈·琼斯最早开始搜寻古希腊罗马的模型，拿来为英国建筑服务，因此也有幸得到一尊胸像。这个花园既供观赏，又富文学性，因此是思想之园。在这儿能看见当日思想艺术界中重要的男男女女，他们在自觉地追寻自己所信奉的哲学。这是个精心罗织的复杂世界，其中有克劳德，有古典理论，有政治和哲学思考，但自然却很少有真实成分。然而，它毕竟比从前的花园要自然很多。



58.“能人”布朗设计的克莱尔蒙特公馆庭园，1770年代。

在斯托公馆，正如在克劳德的画中一样，人们可以相信自己在另一个世界——一个理想的世界。既然可以用人工创作一个自然的花园，那么下一步就应该造成一种景象，使它初看之下和日常的世界相仿。英国最著名的风景设计师是“能人”布朗，他创作的风景看来像是全靠偶然形成，但实际上一草一木都是经过深思熟虑计划而成。“能人”布朗把远方的乡野搬到主顾门口，如果说在斯托公馆，风景仍分成正规的自然主义的花园和刻意求真的园林，那么布朗则把草坪和树木都搬到了房子旁。在克莱尔蒙特公馆（萨里郡伊谢尔附近），通往门口的车道设在地下，这样送肉、做鞍的工匠走过时，就不会弄坏主人心爱的乡村旷野的幻象。草木栽种仿照自然景象随意排列，现代人关于“英国风景”的概念得益于布朗比得益于其他任何人都多，其中也包括自然本身。布朗扩大了水的运用，使水面更广阔更随意曲折。湖水成为风景结构中的主体，他在布林痕宫改造原来由范布勒设计的规划时，就是这样做的。

花园的翻新改造为研究花园设计的历史增添了困难。我们不仅很难确定谁最早栽种了一片树木、谁最早开挖了一个池塘，而且时间和气候也难免会造成新的变动。有意思的是，开造这些花园的人员多只能看见预期效果中的一小部分，二百年后的我们，竟比原来的主人更能弄懂肯特在斯托公馆、布朗在克莱尔蒙特的真实意图。现在，布朗的小灌木林仿佛已固定在风景中，粗壮的橡树遮掩着长长的大道，远处有湖水粼粼发光，这已经是典型的英国式风景。人们只有在细看置放于风景中的建筑物时，才能弄清艺术鉴赏力和批评理论已经在风景的安排中将人的思想影响到何种程度。



59. 布林痕宫，湖泊显示出“能人”布朗的园林设计，1764—1774年。

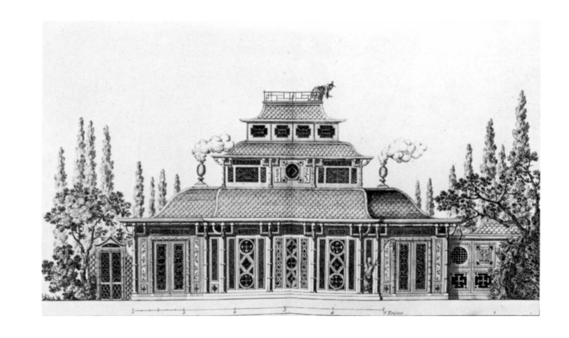
中国风味和古典废墟

与公共建筑、家庭建筑相比，花园建筑有一个好处：它的造价较低，万一达不到美学目标，也不必看得过分认真。因此，花园建筑在18世纪往往最能表现个人的爱好。当罗可可建筑只在德国、奥地利充分体现于房屋外表时，它在英法两国却表现为狂热而不实际的花园建筑设计。还在斯托公馆修建时期，乔治二世的儿子弗雷德里克亲王也在丘镇造了一个花园，其建筑思路相同（它是现在植物园的前身）。在他早早过世之前，他已制定了水流和植种的总体计划。钱伯斯为亲王建造了许多亭台以供装点，但后来在亲王遗孀的赞助下，他创作出更加奇特更加招人喜爱的点缀品，其中保存最好又最叫人惊叹的，是丘镇的中国宝塔。



60.威廉·钱伯斯爵士设计的丘镇宝塔，1761年建，版画作者威廉·伍利特，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。

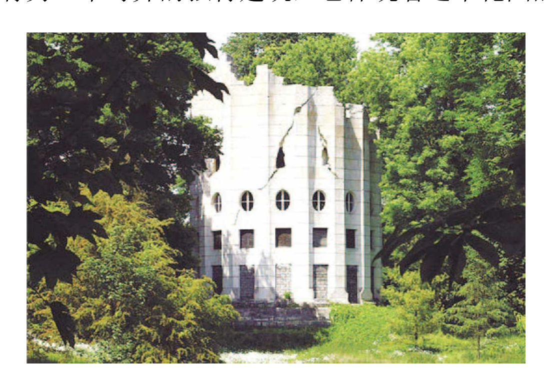
首先，在米德尔塞克斯郡建造一座宝塔本身就是个奇特的主意。一个人要在自己的园林里造一所中国式的寺院，真是荒唐无稽又引人入胜。中国远在天边，神秘莫测，若说一提到罗马就使人想起重要的政治观点和艺术思想，那么中国就不是这样。中国作为辉煌的古代东方文明鲜为人知，也很难取得直接经验。建筑家若想涉猎中国的宝塔、中国的人和中国的风景等等，他无需担心会出手不当，或违背某种规程。一旦有这种自由，中国风味就和罗可可精神结合起来，而罗可可的图案也就常常和对中国式装饰进行胡思乱想的杜撰混合起来。丘镇的宝塔高耸在乡村的背景上，孑然独立，无需对此加以任何说明或解释。塔是个引起人好奇心的东西，钱伯斯说他在设计时手头有权威的中国建筑模型，但细节却是凭空想象的。塔上弧线形的顶、镀金的塔尖、奔腾的飞龙（每一条龙在风铃金钟的和谐声中探出身体）和精致的廊台，都从罗可可风格那里受惠不少。人们可以坐在这个荒唐的庞然大物的阴影下细细品茶，而茶作为一种舶来品，当时正时兴。人们可以设想自己身在中国，当钟声大作之际，可以想象寺院里正举行难以名状却欢快吓人的宗教仪式。人们可以把真实的世界扩展成奇思遐想中激动人心的梦幻生活，就好像法国宫廷对华托的绘画寄托的遐想一样。



61.法国塞纳—瓦兹的雷斯荒漠中国山庄，1785年，版画取自勒·鲁热所作《新式花园细目》卷十三。

中国风味当时是一种时髦，它最初在1720年代发展起来，整个18世纪都很盛行。它在法国也如在英国一样流行，在数不清的所谓“英国式中国花园”里，出现很多中国房屋。这种花园学英国的样，有一条蜿蜒曲折的小径，从一处景观或房屋通向另一处。如果说有什么不同，那就是它把每一座建筑物的臆想成分都

加以强调，这样观众在经过一个个景观时，便好像浏览一份想象力丰富的菜单。法国的雷斯荒漠是园林中最精美的一个，它有自己的“中国山庄”，上面镶着金，上着色，在印出的画册中，还配有一个满大人的跟班。在这别致的奇思妙想旁又有另一个奇异的独特建筑，它体现着这个花园的一个重大主题。



62.法国塞纳—瓦兹的雷斯荒漠圆柱公馆，1780—1781年。

雷斯荒漠中的圆柱公馆想以其规模宏大与皮朗内西媲美。这是个四层建筑，形状像一根巨大的有槽圆柱，但在一半的地方断开。它砖砌抹灰，有椭圆形窗孔，就好像四壁的炮口。就建筑物本身来说，它可不只是有一点点荒唐！在委托建造这所房子的德·蒙维尔先生那里，实用并不是首要的目标，但让人拍案称奇的是建筑体现出的思想深度。如果说这东西是个削去了一半的柱子，那么在某个时候，它一定比现在高得多。想象一旦涉及于此，人们就一定要去恢复柱子原来的高度，由此推论出以前曾存在过某个庞然大物，现有的只不过是从前那个的一小部分。旁边也许还有过神庙或陵墓，或者是属于泰坦[7]皇帝的大殿，或者是某个巨人的凉亭。它的规模于是变大了，几乎变得难以想象地高大广阔。柱子上不安柱头，这可以使人们的幻想不受限制。在这样一幅幻景中，人们畏惧了、缩小了，被迫认识到自己的微不足道。

德·蒙维尔和他的朋友在观看这个奇怪的圆柱公馆时，不一定每次都生出这种念头，但这些念头又的确隐藏在这废墟般的傻瓜建筑之中。它们意味着以一种不完全理性的方法观察世界，人在巨大的环境中变得无能为力，而在无力的感觉中又有一种欢乐的恐惧感。使蒲柏和伯林顿著称于花园界的理性与和谐，即人作为一切之衡量标准的那个世界，现在被激动人心、无可抑制的骚动所取代，这种骚动既存在于自然，又存在于人之中。这便是“风景如画”这种理论的较阴暗的一面。

哥特式风格

像斯托公馆这样的思想之园，已经包含着某种戏剧性色彩；若醉心于“风景如画”，便一定要对它紧追不舍。人们找来“隐士”或假冒的“僧人”，付钱给他们，让他们坐在花园的废墟或庙宇里，在沉思中超凡出世。于是在带领朋友们游览花园时，拜访一下洞穴里的居士，便是很有戏剧性的消遣，而洞穴本身，依山傍水，凿于岩间，也就成为花园建筑的一个主要特点。蒲柏自己在伦敦附近的特威克南别墅中就有一个这样的洞穴，以供他躲进去寻找写诗的灵感。

在蒲柏这座河边别墅的附近，作家兼艺术爱好者霍勒斯·沃尔波尔也修建了一所房子，这房子虽说是供他住的，但又是18世纪英国建造的最有影响的傻瓜建筑。沃尔波尔的兴趣不仅是在大陆旅行中收集绘画，也不仅是在庞贝或赫库兰尼姆进行发掘。从1747年起，他在草莓山建造了当时最著名的哥特式建筑，起初它只是一所别墅，但在此后五十年中完整地体现了“风景如画”这种理论在英国的发展。沃尔波尔想造一座假城堡来存放他的收藏品，这个念头之所以产生，部分要归因于当时收藏艺术品和修造博物馆的流行风尚。尽管当时对古希腊罗马废墟的兴趣有增无减，而且沃尔波尔也不例外，但英法两国还有一股暗流，使人们对中世纪遗迹感到热衷，至少是对它那风景如画的环境感兴趣。



63.《两位女士拜访隐士》，私人藏画。



64. 传为威廉·肯特所作《蒲柏在洞穴中》，约1725—1730年，钢笔水墨画，22×19厘米，德文郡收藏品，德比郡恰茨沃思公馆藏。

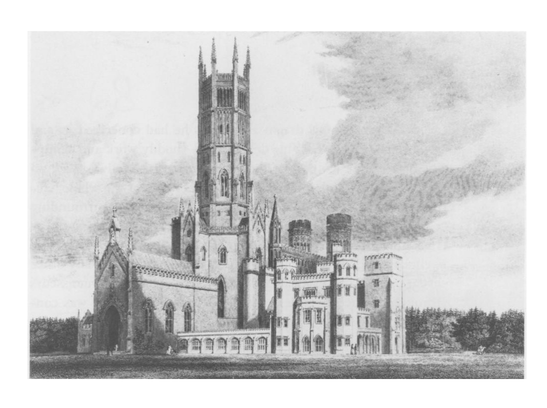


65. 托马斯·罗兰森描绘的《草莓山庄》（位于米德尔塞克斯郡特威克南），约1790年，水彩、钢笔和铅笔画，作于纸上，24×38.8厘米，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。

这座房屋经多年时间一点一点地建造起来，设计是不可能的，而沃尔波尔竟将这不利条件转化为优势。最早的哥特风味无非是在古典别墅外套一层薄壳，可是哥特风格本身是一种结构风格，柱子、穹顶和拱门等就代表其建筑特色。但沃尔波尔只将哥特式的细节用于装饰，这种不全面的手法不妨谑称为“哥忒式”（仿照18世纪人的拼写）[8]。草莓山庄的东大门始终是对称的，尽管有尖尖的窗户和哥特式的细部，却从来不让人觉得可怕，也没有戏剧性的构造。后来沃尔波尔又加了个北大门，以一个圆堡为终点，圆堡隐现于树丛中，象征着传说中的古堡。这样就引起类似于克劳德画中的那种效果，在那些画里，小城堡浮现于林木之上。不过除此之外这个圆堡也还有一些英国传统城堡的因素，在沃尔波尔自己身上，古典气质多于浪漫气质，因此，他坐在书房里时，就情愿沉浸在联想的欢乐中，而不愿受一个真正的哥特式世界的恐惧胁迫。当时识字的人中流行着一种恐惧热，沃尔波尔自己的小说《奥特朗多城堡》就是一本热销书，其中杜撰出一个地方，无依无靠的处女在那里受到疯和尚或假扮成疯和尚的贵族们的威胁，他们不断向姑娘们大献殷勤。哥特式小说和哥特式建筑一样创造出幻想的世界，对沃尔波尔的同时代人吸引力极大。因此如果有故事说漆黑的夜晚有一个不祥的僧侣在废墟中游荡，这对读者来说竟如在建筑图纸上反映罗马辉煌宏伟一样能震颤心灵。

喜欢哥特式风格的人和热衷于新古典主义的人一样醉心于衰落颓败的废墟，因此，当18世纪哥特复兴运动中最突出的一个傻瓜建筑——威尔特郡的泉山修道院，在大大出乎其施主威廉·贝克福的预料之外，于建造后的二十五年内坍倒时，那确实是很合适的。草莓山庄是哥特式建筑在全欧洲的样板，也是源泉；泉山修道院却是声名狼藉的一个怪物。贝克福和沃尔波尔一样，是个艺术品和古玩鉴赏家。他的家可说是博物馆，但也是避难所，因为他和享有盛誉的沃尔波尔不同，其热情已超出搜集艺术品。他放任自流，寻欢纵欲，结果为社会所不齿；他被社会逐出，结果就自愿扮演一个孤独的角色，一个反常的“哥忒式”英雄，

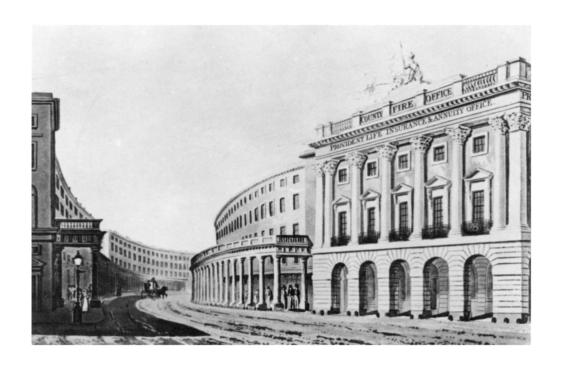
傲视尘俗与人世。他事事都惊人地鲁莽，而尤以在泉山修道院的规模上表现最著。尽管修道院有陡峭的尖塔和拱形的大厅，它匆匆修造时的草率轻浮却完全像在造一座花园小屋。贝克福和他的建筑师詹姆斯·怀亚特在规划这个工程时都漫不经心，贝克福想到什么就做什么；怀亚特则偷工减料，建筑速度难以置信。中央塔楼是个荒唐而没有实用的大东西，它比其他任何部分都脆弱，结果倒在它那先天不足的地基上，摧毁了周围的所有建筑。贝克福假如真能看见他的狂想毁灭的话，他也许会认为他的钱花得好——泉山修道院的毁灭，比任何东西都更快地实现了那个时代的建筑家和鉴赏家所追求的理想：一个梦境刚出现，就已经颓败不堪。

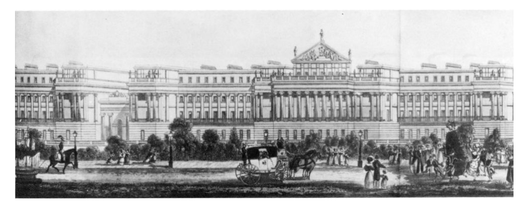


66. 詹姆士·怀亚特作版画，坍塌前的泉山修道院，西南向，取自1823年约翰·布里顿作《威尔特郡泉山修道院图文集》。

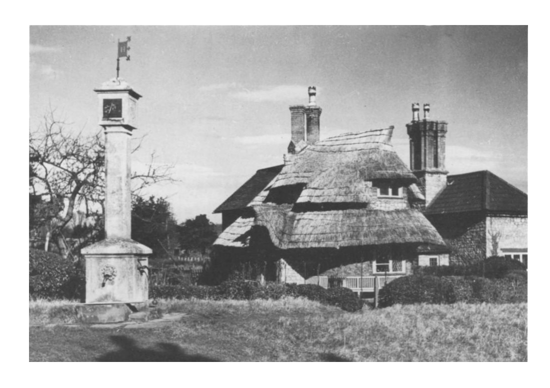
纳什和雷普顿："风景如画"的最后阶段

像草莓山庄和泉山修道院这样的房子，是开创性的大作品，许多普通房子都以它们为榜样。这些形似城堡又故意被弄得不规则的建筑，既不要斯托公馆那种特意不加修饰的风光，也不要"能人"布朗那种理想的英格兰景致。它们的花园更富有戏剧性，也更显得自然，因为在那儿，天生的自然景象得到更充分的利用，像采石坑这一类现成的东西也用于表现戏剧效果。但这种风景也产生于理想，它受克劳德的影响很深，呈现给观众的是自然界的幻象，而不是它的现实。汉弗莱·雷普顿设计的花园就力求在改造现场时表达"当地的真面目"，但颇有讽刺意味的是，他保留下来的一项最重要的成果却是一座公园，那地方原本没有"真面目"，而是在一个大城市中心创造的一个理想的乡村境界。在建筑家约翰·纳什的合作下，雷普顿把现在叫作摄政公园的这个伦敦街区加以改造，变成一个街道与花园的混合体。在设想中它是一条凯旋大道，从摄政王宫卡尔顿大厦一直通到新近植树建造的公园中，摄政王的夏宫应该在这里俯视公园。夏宫后来未曾兴建，但出色的街衢设计在今天仍表现着帝国的权力和王朝的光荣，如同欧洲任何一个城市规划那样充满戏剧性。在这里既有新古典主义的雄伟壮阔，又有风景如画的优雅别致，而这种结合正是18世纪的种种试验所追求的。纳什原先建在摄政大街上的圆形拐角（现在毁掉了）既照顾到古典式的拘谨，又考虑到戏剧性的热情，他的街面一个街区一个街区地渐渐伸向公园，直通向那些看来随意实则巧妙安排的树丛。树丛中有别墅忽隐忽视，它们起源于克劳德的世界。一个不规则的湖泊，给公园周围壮观的排屋建筑带来光线和活泼的气氛。湖岸砌着砖和灰泥，而不是石头。为使设计具有舞台的气氛，闪亮的建筑物在远处发光，俗气地安放着石刻雕像。





67—68.约翰·纳什设计的摄政街（上）及坎伯兰大街（下）。

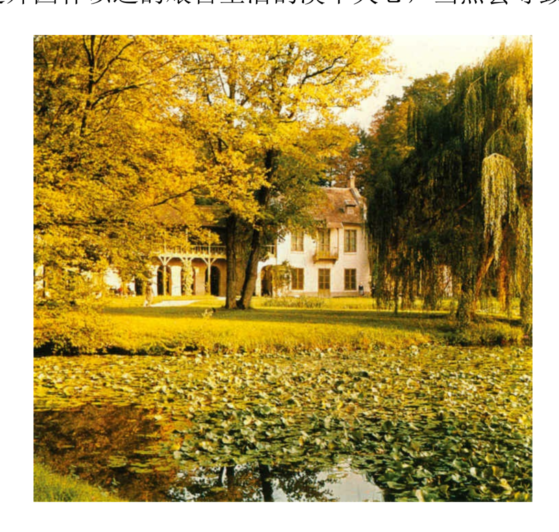


69. 约翰·纳什设计的布莱斯农庄，在布里斯托尔附近，1809年。

建筑物像硬纸板般平淡，这个印象若走近看就更为强烈。柱上楣没有承受屋顶，窗户看起来是为大客厅采光，却开在拥挤、布局糟糕的房间上，或者为满足刻板外表的需要而被挤在离奇古怪的角落上。排场在18世纪人们的生活中十分重要，到18世纪末更达到高潮。对异国情调及豪华场面的追求已取代正规的欣赏规则，人们热衷于威尼斯的狂欢、拿破仑巴黎的壮观，以及摄政王时期伦敦的糜费铺张景象。就连摄政公园中的树丛绿荫也并非自然，而是由一个预先想好的计划所安排。这是一种rus in urbe（城市中的农村），是一个移植于城市之中的荒谬乡村，因此是人造的混合物。

就连在布莱斯农庄——布里斯托尔附近的一个小村子，当纳什为一位主顾设计一批工人住宅时，他也没有按当时的做法规划一座村落，设计出真正的乡村住所。相反，他根据英国人脑子里的观念来创作一个想象中的、经过修饰而不着边际的村庄。茅屋顶弯曲到难以想象的地步，好像是塞得鼓鼓的椅背，而小小的格子窗，看起来就好像要在屋顶的重压下折断。这批房子在假造自然方面正如埃尔顿太太提议的野餐一样，既迷人又不真实。

当然，对自然作此种歪曲也并非就一定有害或不对，这些创作可能很好玩，也可能有用。但法国凡尔赛林园中为路易十六的王后玛丽·安托瓦纳特创作的一个冒牌农场——“小村庄”，则说明了人们对农村真实生活全然无知。这种对宫门之外园林以远的艰苦生活的漠不关心，当然会导致灾难的后果。



70. 米克设计的凡尔赛“小村庄”，1783年开始修建。

5 革命与艺术

法国革命

从华托直到1789年君主制崩溃，法国的王室始终忠实于罗可可风格。路易十六和他的妻子玛丽·安托瓦纳特对各种艺术都慷慨解囊，他们对弗拉戈纳尔这样的画家倍加鼓励，他们的统治时期至今仍因其迄今尚未被超越的家具及室内装潢而闻名于世。但他们却缺少政治头脑，看不见劳苦操作的农民的疾苦程度已达到危险的边缘，也看不见农民们受到中等阶级开明知识分子的支持，而这些知识分子竟以为自己能够控制一场有限度的革命。罗伯斯庇尔也是这些人中的一个，他们认为依靠教育就能创造新的社会秩序，并使革命具有建设性；为摧毁坏的政治，就有理由使用暴力。但暴力一旦出笼，理想主义就完全破产了。

1789年爆发的革命并不注重个性的区别。出于阶级仇恨，人们起先对贵族进行骇人听闻的惩罚，然后又日甚一日地波及到所有使掌握生杀之权的人感到不方便的人。过去那种均势，既基于国王与贵族之间的默契，又加上富有的中等阶级银行家在财政上的支持，现在是被彻底推翻了；而那些对王权的倾覆勉强加以接受的人，现在却成为“恐怖”的下一批受害人。法国宫廷的大厦完全倾倒了，“旧制度”（如当时所称）培养出来的画家和雕塑家现在面临着不同的政治形势，也面临新的宣传要求。当然，连续性也还是有的，新一代中有许多人受过华托画派的训练，古典题材也可以用来表达思想，但思想已经是新的了，革命所追求的理想世界也不同于以往。有些艺术家对革命的新自由感到欢欣鼓舞，其中一位就是雅克—路易·大卫。

雅克—路易·大卫的艺术生涯是在维安（Vien）的画室中开始的。维安是蓬巴杜夫人保护下的布歇的门徒，还和布歇沾点亲。大卫后来去罗马旅行，在那儿改变了画风，而最有才能最善探讨的学生，在罗马的环境和温克尔曼的理论影响下往往是会发生这种变化的。大卫回到法国时已是个坚定的古典主义者，革命爆发后成了新政治制度的宣传喉舌和偶像设计师。但他的艺术却体现出较人道、较平和的态度。

他的画《萨宾妇女排解纠纷》描写罗马历史上一件事，这幅画表现的就是这种态度。尽管画上画的全都是古代的事，但我们可以把它看作是穿古装的人在攻克巴士底狱——法国的国家监狱，它的陷落标志着法国革命的开始。我们可以把正在排解纷争的妇女看作是高尚仁慈的法兰西，她在制止革命恐怖的过火行为。当第一届督政府即革命委员会成立时，人们曾高喊要对两百年中人民遭受的冷落欺辱进行报复，但像大卫这样的人则认为这种做法不妥，因为它摧毁的不仅是以前的社会，而且是新取得的平等。《萨宾妇女排解纠纷》表现萨宾妇女被罗马人劫持奸污后，如何阻止本族的男人向罗马施行全面报复。画中，战斗的双方动作雄健，极大地借鉴了古典雕塑的姿态和理想形体。当然，萨宾的男人是不会光着身子、不穿铠甲地走上战场的，但画主要想表达的是高贵感和古典美，特别是表现慈悲这种美德，而不是表现真实的历史。



71.雅克—路易·大卫作《萨宾妇女排解纠纷》，1798—1799年，画布油画，385×522厘米，巴黎卢浮宫藏。

大卫之所以如此欣然地接受新古典主义风格，原因之一是它符合自己的理想。反过来，革命者之所以挑选大卫做宣传喉舌，是因为他把古典艺术和崇高的道德价值组合在一起，很适合于表达革命的政治理

论。正如罗马元老院曾保卫过罗马民主的纯洁性、反对恺撒专政，督政府也要保卫和恢复法国人古老的自然民主权利，革命者也把自然看作是基本的原则。不过革命者的自然也同样是一个想象中古代文明的自然，其中体力劳动的尊严尚未受到懒惰欺诈的腐蚀。尽管这幅画中的古典世界并不比几百年来画家、建筑家和花园设计家们所描述的自然更真实，但自然的法则却始终是一面可以号召全民的大旗。

工业革命

英国没有受政治革命的危害，从17世纪内战起，王权一直受限制。法国基本上是个农业国，当它在经受狂烈的社会动荡的毁灭性打击时，英国却在经历另一场同等深刻的变革。这场变革现在叫作工业革命，它的发生一部分要归因于新材料和新科学发明的出现。煤成为机器动力的新手段，詹姆斯·瓦特发明了蒸汽机，詹姆斯·阿克莱特发明了新织布机，从而使棉织业发生革命。[9]这些人的创造才能有效地解决了供不应求的大问题，英国有一个海外帝国，为工业品准备了新市场。生意人抓住这个新机会，艺术家也同样有感于这种轻快活泼的创新精神。

在变动时代，问题一定多于结论，而问题又往往难以解决。早在1768年，德比的画家约瑟夫·赖特就曾以一个现实中的伦理问题为题材，而不画古典题目。《试验空气泵》画一只鸟死在气泵的排气膛里，一个小孩为失去爱物而悲伤。这恰如其分地表达了在科学的进步中，动物成了牺牲品。与此相对应的，则是作试验的老人的聪明与智慧。于是问题是：人类的发展是否应以毁灭上帝的造物为代价？动物的生命算得上是上帝的造物么？人是否有权在这一类问题上做自己行为的判决人？若不是科学开发了前此尚未从道德上接受检验的领域，这些问题本来是不会被提出来的。着色的画面很有节制，在这一点上它是古典主义的。但光线很强，创造出一种主动而不是被动的气氛，在这种气氛中，我们只有靠自己的判断来确定试验是否合理。

这里没有简单的答案，问题提得越多，也就越难解答。基督教虽说是多数欧洲人正式信仰的宗教，但在18世纪，它却控制不了美学和评论方面的主要论题。人们越来越以自然为标准进行判断，但自然又有许多面目。如果说自然是基本的原则，那么每一个人都可以是自己的神父兼忏悔者，因为每一个人都有平等的判断权；同时，又因为社会的不平等是如此之显著，那么，是否需要用某种力量来创造一个平等的社会？这种情绪产生出革命的理论与实践；同样，思想上的这种自由会产生个性的观念，它热衷于自我，而不顾社会整体，这又恰恰是浪漫主义的典型表现。19世纪上半叶，浪漫主义作为一种新潮流，就在文学、艺术和音乐领域中支配一切。



72.菲力普·詹姆斯·德·劳滕博格作《煤沟夜景》，1801年，画布油画，68×106.7厘米，伦敦科学博物馆藏。



73. 约瑟夫·赖特《试验空气泵》，1768年，画布油画，184×244厘米，伦敦泰特美术馆藏。

浪漫主义与古典主义的冲突

几乎没有哪个军人，也没有哪个政治家，能够像拿破仑·波拿巴那样受艺术宣传的如此厚爱。这也许不是拿破仑自己的主意，但他肯定曾推波助澜，用浪漫主义的全部力量来推动对个人的崇拜。他有许多画像，但哪一幅也比不上大卫的《拿破仑过阿尔卑斯山》。这幅杰作兼有古典主义的技巧和浪漫主义的情调，这样说并不自相矛盾，因为在整个18世纪，古典主义理论一直存在于人们心中，而这些人又全都十分主观。画面上可看见拿破仑在催促自己的军队翻越阿尔卑斯山，这是一次严峻的行军，公元前218年迦太基将军汉尼拔首先进行这一壮举。正因为它从表面上看起来是毫无希望的，它也就成了浪漫的行军，成为人和自然的竞争。



74.雅克—路易·大卫作《拿破仑过阿尔卑斯山》，1801年，画布油画，272×232厘米，巴黎马尔梅松展览馆藏。

拿破仑紧张而阴郁的脸说明行军有多危险。阿尔卑斯山高耸在拿破仑身后，表现自然力正在对人力进行狂暴的抵抗。对画家和画中人来说，这是一篇表现人的尊严的宣言，一篇表现英雄壮丽胸怀的宣言。古代英雄汉尼拔的功名回响在法国皇帝的业绩中[10]，拿破仑用胜利者的桂冠为自己加冕，从而把个人崇拜推进到无以复加，它说明权力不来自其他权威，而只来自他自己。以前古罗马在举行凯旋游行时，还请一个人站在得胜将军的肩头上，提醒他自己只是个平常人；拿破仑则认为不必如此谨慎，他和他的信徒都认为他就是战神，而在大卫的绘画里，这个神骑在马上，从胜利走向胜利。

靠遵循人体比例和布局的原则，画家早就学会应该画什么。懂行的人承认这些原则，而且以是否遵守这些原则来判别作品的优劣。但对我们来说，这一时期艺术中一个引人注目的方面，是了解适用于一切作品的普遍原则如何和艺术家的想象力发生冲突。当个人意识最强烈地表露在作品中，当艺术家作出某种自我表现时，这种空泛的原则就和个人的创造力发生戏剧性冲突，而这种冲突能告诉我们许多情况，使我们知道艺术家是怎样工作的，在他们的天地里他们对什么最敏感、最乐意予以反映。

艺术家小传

罗伯特·亚当（Robert Adam）1728年生于苏格兰，兄弟四人中排行第二（约翰、罗伯特、詹姆斯、威廉）。诸弟兄对其建筑事业均有所助，特别是身为制图员兼监工的詹姆斯帮助尤大。罗伯特1743年在爱丁堡进大学，1754年去法国、意大利，在罗马与皮朗内西交友。1757年携建筑绘图员克莱里梭及其他人赴达尔马提亚的斯帕拉托（斯普利特）研究并绘制戴克里先宫殿废墟中的某些建筑，其结果于1764年付印出版，由罗伯特作序，后来成为“亚当革命”的重要内容。这个成果的重要性在于选择家庭建筑为研究对象，而巴拉提奥的古典建筑复原图则全都以神庙和公共建筑为依据。亚当自己的思想受古典主义训练的影响，并与它相糅合，这些思想清楚地表达在该书序言中，也表达在他后来的著作中（见《罗伯特·亚当和詹姆斯·亚当建筑学著作》）。他在书中声称自己造就了建筑“表面结构中较大的动态和多样性”，及“内部装饰方面几乎是整体的变化”。其作品的特点正是这种动态感，他恢复了罗马的灰泥粉饰，巧妙地使用古典特色，用轻盈活泼的韵律在墙壁上作满精工细作的灰泥图案。虽说他喜欢造风格雄伟的建筑物（比如雄心勃勃的伦敦阿德尔菲大厦、职业介绍所和爱丁堡大学等等），他作为设计师的名望却主要来自于中等规模的房屋（凯德尔斯顿、赛昂公馆、波特曼广场20号——即现在的考陶尔德美术学院等）及爱丁堡和伦敦的广场，这些设计甚至先于纳什而表现出一种城市规划的思想。虽说其对手钱伯斯设法不让他入选皇家美术学院，其风格却被广泛模仿，他本人通常被视为英国古典主义复兴之父，他的建筑作品也多于其他英国建筑家。1792年去世。

弗朗索瓦·布歇（Francois Boucher）1703年生于巴黎，早期为人帮工刻雕版印制华托作品。1723年获罗马奖金，但直至1727年才去意大利。在罗马时深受提埃坡罗的影响，但与这位意大利画家不同，他的罗可可风格不用于表达英雄或宗教主题，而是在1731年回法国后专画神话场面，或以诸如塔索的《阿明塔》这一类田园诗戏剧为脚本作装饰画。布歇在艺术方面特别多才，其装饰画大至王宫巨作（凡尔赛、枫丹白露、马利），小至舞台布景和扇面。他和博韦的挂毯厂有来往，为其设计图案，最后于1755年成为戈伯兰制造厂的董事。他画过假想的风景，在中国风最盛时甚至画过中国风光。1746年前后成为路易十五的情妇蓬巴杜夫人宠爱的画家和私友，为她所作的肖像是其最好的作品之一。在他多数图案中妇女常以缪斯、宁芙或女神的形象出现，在画中占据主要地位。他画女性的技艺高超，因此在早期创作阶段后，通常就全不用模特儿。他被称为是法国罗可可艺术的最佳画家，其艺术是为有教养的观众、为城市和宫廷而作的。1765年被任命为国王的画师，但这时风气已变，新古典主义出现。1770年去世。

威廉·钱伯斯爵士（Sir William Chambers）1723年生于瑞典，父母是苏格兰人，在英国受教育。曾为瑞典东印度公司服务数年，在远东游历，又在巴黎随著名建筑学教师布隆代尔学习一年，然后在意大利接受法、意的影响，1755年返回英国，受聘为威尔士亲王（后为乔治三世）的建筑学教师，皇家工程事务的两位主要建筑师之一（1760年）。另一位即其主要对手罗伯特·亚当，他不喜欢亚当的方法和观念，设法不让亚当进入皇家美术学院（钱伯斯是其创始院士之一）。其最知名的两项设计是丘镇花园的宝塔（早年旅游中国的结果）和萨默塞特宫（因政府职能扩大而在泰晤士河岸修建的大型建筑物）。1759—1791年间几度再版有关其学术原理的著述（《民事建筑》），但影响更大的也许是他通过皇家美术学院强制推行的一套职业章程，这些章程后来在索恩手中导致了英国建筑学会的成立。1796年去世。

让·巴蒂斯特·西米翁·夏尔丹（Jean Baptiste Simeon Chardin）1699年生于巴黎，其早期作品表明他接受17世纪荷兰画法，使它适合于法国趣味，荷兰画中的两个主题，静物写生和风俗画，终其一生都是其主要爱好。夏尔丹的才华在于发掘寻常美：日常生活中的物体、普通人在做普通事等等，所有这些都在夏尔丹富于同情但不伤感的笔触下发生变化，光在画面的晃动由厚涂法（画笔饱濡色彩）表现出来，色彩的深厚层次又由笔法的精致和拖长涂薄的颜色来表达。此外他还有强烈的空间条理感，结果便在画中创造出一个理想的世界，虽说这世界和华托的大不相同。夏尔丹的世界充满天伦之乐，它通过一个大画家的眼和手提示于世人之前。1728年他被吸收加入美术学院，1755年任司库，二十年中负责其画展，弗拉戈纳尔一度是其学生。至晚年他视力减退，开始热衷于粉彩画。1779年于巴黎去世。

雅克—路易·大卫（Jacques-Louis David）1748年生于法国，曾随维安学画。1774年获罗马奖金，此后七年在罗马工作，短期至巴黎参观，1782年成为美术学院院士，以后又回罗马，开始画著名的《荷拉斯兄弟之誓》，该画也许是法国新古典主义最重要的作品，大卫企图用它来恢复并歌颂早期罗马的严格美德，颂扬过去以激励未来。该画一时成为话题，并立即在罗马和巴黎博得好评。革命时期大卫是议员，投票赞成处死路易十六，解散美术学院，协助创建美术学校而取代之，被认为是大革命的画师，并为革命烈士作

纪念像（其中《马拉之死》是一张成功的宣传画）。罗伯斯庇尔垮台后被捕，但后来获释，与拿破仑结识，成为其坚定的拥护者，创作一系列作品（1802—1807年）为其业绩歌功颂德（如《拿破仑过阿尔卑斯山》）。滑铁卢战争及波拿巴倒台后逃往瑞士，最后隐退布鲁塞尔。晚期作品反映了技巧和感情方面的变化，冷色和严格的结构，让位于较暖的色彩及较大的动态，表现出新的倾向，与浪漫主义绘画有许多相同之处。1825年于布鲁塞尔逝世。

让—奥诺雷·弗拉戈纳尔（Jean-Honoré Fragonard）1732年生于格拉斯，1750—1752年先后当夏尔丹和布歇的学生。1756—1761年在罗马学习提埃坡罗的画，并与建筑景物画家于贝尔·罗贝尔一同游历意大利和西西里，在此作大量的风景素描。1773年去荷兰、比利时，受到鲁本斯和伦勃朗的影响。他极善于把这些不同的影响调和起来，创造出生动而多彩的个人风格。朗克列（1690—1743年）和佩特（1695—1736年）都曾画过“爱情狂欢”这种题材，风格上极像华托，但缺乏华托的特殊敏感。弗拉戈纳尔也常选择相似的画题，但在他笔下他能把新生命注入罗可可风格，他自己是这种风格的最后代表，也是最伟大的代表之一。1771年杜巴里夫人请他作系列装饰画，但这个作品最终又交给新古典主义画家维安。弗拉戈纳尔最后终于赞成革命，出任博物馆馆长，1806年去世。

昂热—雅克·加布里埃尔（Ange-Jacques Gabriel）1698年生于法国，父亲是建筑师、工程师、市镇规划人，本人是能干的绘图员和设计师。1734年任凡尔赛监督，1742年任国王的首席建筑师，设计过许多公共建筑，如凡尔赛剧院、军事学校（1751年）、协和广场（1754年）等，并在卢浮宫和枫丹白露负责过好几个重要工程。但他最著名的作品也许是凡尔赛花园中的小特里亚农宫，这是为蓬巴杜夫人设计的，但蓬巴杜夫人并未能活着住到里面去。小特里亚农宫是个漂亮的小方块，没有弯曲的突出部分和人字墙，但有非常精致的石工制作和极少量十分拘谨的外部装潢。这座房屋被称为法国建筑中最纯的“雅典式”珍宝。加布里埃尔从未去过意大利，他的风格形成于对法国17世纪最古典式建筑的研究，他自己也是法国古典主义传统中最后及最敏感的作者之一。1782年去世。

托玛斯·庚斯博罗（Thomas Gainsborough）1727年生于萨福克郡萨德伯里镇，幼时即显示绘画才能，十三岁被送往伦敦，随格拉夫洛学法国雕刻，以后进海曼的画室，那时海曼正在圣马丁斯巷美术学院教绘画。庚斯博罗在这雕刻家、绘画家、插图家的天地里十分愉快，他遇到贺加斯，贺加斯对他很感兴趣。但1748年他结了婚，年龄只有二十一岁，这时他回到萨福克，在那儿按17世纪荷兰大师的风格画风景画（如《康纳德树林》）和许多当地人的肖像。画中人常是他的中等阶级朋友，但也有一些本地地主（如安德鲁斯夫妇），出入于他们自己的园林之中——风景虽说带一点理想成分，却都是典型的东英格兰地区的农田。他的画被看作是高度英国化的法国罗可可风景画，构图有时非常像华托。事实上，庚斯博罗非常崇拜华托，而且也和他一样喜欢音乐，两个人的作品中都常有乐器出现。1759年庚斯博罗移居巴思，开始画集体肖像，最后于1774年又迁回伦敦，在伦敦大受欢迎，成为王室宠爱的画家。他从鲁本斯和凡·代克的肖像画中得益很多，再加上他天生对人物气度的敏感，有把握其性格的能力和作画的技巧，使他成为英国最伟大的肖像画家。尽管他崇拜华托，但他尝试作当时所谓的“幻境画”时已是很迟了，这些画中有一幅——《墨西朵拉之浴》——说明他和法国的罗可可精神有多相近；事实上，他是英国唯一可以有理由用“罗可可”一词来形容的重要画家。1768年他当选为皇家美术学院的创始院士，1788年去世。

威廉·贺加斯（William Hogarth）1697年生于伦敦，十八岁开始艺术生涯，在一个用罗可可风格雕刻银盘的雕刻匠那里学徒。后来成为优秀的肖像画家，也画小型群像和人物风俗画，包括《乞丐的戏》中的一个场面。这出戏讽刺当时流行的罗可可戏剧，贺加斯也由此开始创作一系列揭示18世纪伦敦生活中其他典型特征的劝善画，以《风俗婚姻》、《浪子游踪》、《妓女游踪》等为题。贺加斯想让每一幅画都代表一出戏中的一个场面，这种戏剧性联想及画中的图画、家具等表现出他和法国罗可可画家的联系，但法国的场面是田园诗式的，贺加斯的场面则是城市的；法国画颂扬欢乐，贺加斯则探讨堕落（虽说他作画的目的是出于道德），而这在中世纪结束后还未曾有过。贺加斯所谆谆教导的道德更是以资产阶级为标准，而不是宗教美德。有趣的是贺加斯极端反法，这种态度并不是因为他在1748年出访巴黎后返国途中在加莱以英国奸细罪被捕而造成的。贺加斯取得名望不在于他的原画，而在于用这些原画印制的成千上万张版画，这些画流行很快，正符合他的劝善目标。1753年他写作出版了一本相当别出心裁的书，叫《美的分析》，霍勒斯·沃尔波尔曾说这本书中有许多真知灼见，尽管它“未能如作者希望的那样令人信服，也不能叫人将就接受”。总体来说，此书所受到的批评意见是友好的，但也许可以估计到：从事艺术实践的画家是不喜欢这种制定条条框框的尝试的。贺加斯于1764年在伦敦逝世。

安东·拉斐尔·门格斯（Anton Raphael Mengs）生于1720年，父亲是德累斯顿宫廷画师。他自幼学习柯勒乔和拉斐尔的绘画风格，1745年自己也当上宫廷画师。1755年遇温克尔曼——德国第一个艺术史专家，当时正在逐步获得人们喜爱的新古典主义领导人之一。新古典主义一方面是从罗可可风格的人工造作中回归自然，另一方面则是回到古代、以古代为楷模，受到庞贝和赫库兰尼姆考古发掘的刺激而发展起来。1757年门格斯在罗马工作，但这一时期作品中新古典主义风格并不明显。过了几年，仍是在罗马，他创作

其最著名作品《帕耳那索斯山》，是阿尔巴尼别墅中一幅天花板装饰画（1761年）。这幅画完全背离了陡峭的罗可可天顶画透视法，画作得好像是在眼睛平齐的高度上让人来观看的。1762年门格斯发表文章论绘画中的美，试图系统整理伟大艺术品所需具备的条件。书中有一个错误观点，即认为古典艺术是社会安定和井然有序的结果，真实本身应该是“本质”的理性化写真，与它无关的细节描写不管其自身如何符合自然，都不能妨碍它的表达。由此，创作真正的美的关键，就被认为是在古典的环境下表现精简过的自然形态，这个观点几乎变成一种新教条。遗憾的是，门格斯自己的绘画就具有想象力贫乏、色彩感不强的特点，但他的著述在18世纪中期却有相当大影响。其后半生许多年在西班牙度过，他为阿兰胡埃斯的圣帕斯卡尔教堂作的祭坛画，比提埃坡罗提交的画更受欢迎。1779年于罗马去世。

约翰·纳什（John Nash）1752年生，先在威尔士开业，但他的一些最有影响的建筑工程则是1806年以后在伦敦完成的（就任森林署建筑师以后）。1815年以后作品更多（在工程局任职以后），因此已超出18世纪范围。他是转换时期一个有趣而重要的人，这首先是因为他在布里斯托尔附近环绕布莱斯堡建造的一个小村，以及在伦敦摄政公园内外营建的房屋，这些作品使得18世纪的“风景如画”能和20世纪的花园城市有所连接；其次也因为他愿意以各种风格进行设计——古典的、哥特式的、意大利式的、古老英国茅屋式的，甚至好几种东方风格的混合式（如布莱顿的楼台），而凡此种种都根据当时当地的实际要求而定。他和风景设计家汉弗莱·雷普顿密切合作，成为用古典主义方法安排景致的大师。他执行乔治四世宏伟的伦敦市建计划，给伦敦留下了深刻的印记。他还为乔治四世设计了白金汉宫和大理石拱门，大理石拱门原来就在宫门口[11]。他最喜爱的建筑材料是灰泥，这在他的手中得心应手。他在事业和社会上都很成功，还在怀特岛为自己造了个哥特式庄园——东考斯堡。1835年去世。

巴尔扎塔尔·诺伊曼（Balthasar Neumann）1687年生，他和德国其他巴罗克—罗可可建筑家不同（巴罗克和罗可可之间的区别往往难以分清），因为他最初是以工程师的身份开始其事业的，做市镇设计、防御工事等。后来他做维尔茨堡主教的宫廷建筑师，1725年被派往南希和巴黎，研究当时的法国建筑，特别是研究根据波罗米尼的巴罗克动态风格加以缩小而建筑起来的罗可可式城镇建筑。回德意志后他设计维尔茨堡主教府的主楼道和恺撒大厅，这些大概是巴罗克风格在德国世俗建筑中的最高成就。诺伊曼还特别幸运，因为这两项设计的天花板都是由罗可可风格的装饰大师G.B.提埃坡罗装潢的，在这儿，建筑家和装潢家把真实的世界和想象的世界统一起来了。南德意志有许多所谓朝圣教堂，其中最美的一个即由诺伊曼所建，供奉十四圣徒。走进这所教堂，首先就给人以进入天堂和天国至福的感觉，到处都是浅色——白色、金色和粉红，接着，又出现极其巧妙地安排的空间。事实上教堂由一系列交叉的椭圆形组成，这些椭圆仿佛交织成一道难解的数学题，最终能够把人们的眼睛引向高高的圣坛。整个场面呈现舞台效果，使人们难以看出人世在何处止、天国从哪里起。这所教堂的建筑及装饰工作从1740年一直拖到1752年，诺伊曼则于1753年去世。

乔凡尼·巴蒂斯塔·皮朗内西（Giovanni Battista Piranesi）1720年生于威尼斯，石匠之子。幼时学建筑，但在描绘建筑物方面表现出惊人的技巧，因而在1740年被挑选出来随威尼斯大使前往罗马，三十年内绘制、蚀刻该城的古今建筑。他蚀刻的许多17世纪教堂、宫殿相对来说比较一般，但他发现真正的罗马废墟阴森可怕，给人以压迫感。在他的蚀刻作品中，人在庞大、深邃的建筑物前被压缩到微不足道，在他眼中这些废墟仿佛不是过去某种平静的社会生活的背景——如新古典主义理论家所认为的那样——而是监狱。他有本事把石头的坚硬性表现在精细刻画的石头表面，通过运用光和影，使其特别富有戏剧色彩。这些蚀刻画共137幅，1745年开始作，总称《罗马景观》，在全欧洲流传很广，影响之大乃至形成了18世纪人们对古罗马强盛与力量的看法。在创作《罗马景观》时，皮朗内西还创作了一组想象力甚至更丰富的蚀刻画：《假想的监狱》，描绘监狱内部阴森恐怖的景象。画中有吓人的长廊，长廊尽处隐现着拷打和绝望的威胁。这些画在1761年重印，使18世纪晚期的人如痴如狂，因为照歌德的说法，1755年的里斯本地震有如“放出了恐惧的恶魔”，所谓“理性时代”宁静的乐观精神面临崩溃。1778年皮朗内西去世之后很久，他的蚀刻画仍在不断重印。

乔舒亚·雷诺兹爵士（Sir Joshua Reynolds）1723年生于德文郡的普林姆顿，其父是该地文法学校校长，因此他自幼在书香气氛中长大。他在伦敦学习三年，在故乡德文当了六年自立的肖像画家，然后于1749年去意大利，在罗马潜心钻研古典艺术，特别是拉斐尔、米开朗基罗、柯勒乔和提香等人的作品。回英国后于1753年定居伦敦，在此他很快确立声望，进出于有教养阶层的圈子，其中还包括约翰逊博士、加里克和戈德史密斯这些人。1768年皇家美术学院成立时，他是第一任院长的当然人选，次年受封骑士，又获民法博士称号（在一代人之前，这对画家来说还是个不可想象的荣衔）。1781—1789年间出访荷兰和佛兰德斯，深受鲁本斯绘画技巧的影响。他以皇家美术学院院长的身份作系列讲座，编成十五篇《演讲》，是对“雄浑风格”这种理论的经典性阐发，表达了他对艺术的作用和宗旨的看法。他有两个基本观点：一是艺术应该模仿自然，但必须模仿一般的自然、理想的形式，而不是“特殊”（“画特殊并不是画自然，那只是画环境”）；二是艺术的目标在于道德的进步，在他看来，鉴赏力不是个人感觉问题，而是在艺术中“区别是

非的能力”，而形成“正确鉴赏力”的首要条件是“依靠理性和哲学”。他的作品不总是表现他的理论，因为他确实具有创造才华。其作品中绝大多数是肖像，18世纪下半叶的著名人物几乎全都被他画到，但由于操作程序上的缺陷，他的许多画还在他有生之年就皲裂、褪色了。1792年去世。

雅各—热尔曼·苏弗洛（Jacques-Germain Souf-flot）1713年生于法国，是继加布里埃尔之后一代建筑家中最重要的一人。在蓬巴杜夫人的兄弟、营造总监的庇护下，曾几次去罗马旅行，由此而对古代建筑发生兴趣，其中包括古典建筑和哥特建筑，1750年曾参观皮斯图姆（Paestum）的神庙。他因讲课而获盛名，1762年声称应该将希腊的式样和“某些哥特建筑中人们所器重的轻盈风格”结合起来。在其最重要的工程圣热纳维埃夫教堂中，他得以将理想付诸实践，这所教堂后来在革命时期重新命名为英烈祠，用以埋葬有功公民。该教堂的设计在法国是一场革命，虽说苏弗洛显然熟悉英国建筑家雷恩的圣保罗大教堂，因此在平面图上是一个自成一体的正十字形，十字交叉点上升起高高的筒形鼓座，上承一个雄伟的圆顶，十字的四臂上又有较矮的圆顶，撑在带有直顶盘的圆柱上。他这样将严格的规律性、罗马建筑的细节与纤细扶壁廊柱的轻盈格调融为一体，是他最富开创性的主要贡献（很像罗伯特·亚当在英国的尝试）。当时有一个新古典主义的热情支持者称赞英烈祠是“完美建筑的主要样板”。苏弗洛1780年去世。

乔凡尼·巴蒂斯塔（吉安巴蒂斯塔）·提埃坡罗[Giovanni Battista（Giambattista）Tiepolo]1699年生，是意大利最有才华最有影响的罗可可派画家，名望主要由其壁画取得。最早的壁画相对阴暗，是“小广场”（Piazetta）的画风，但后来发展出清新明亮的色调，成为其多数作品的特点。在天顶画中，这种特点和陡峭的透视结合起来，使观众觉得仿佛看见了无边无际的空间。在乌迪内（1726年）和其他意大利城市画完壁画后，他应邀前往维尔茨堡，给主教亲王装饰宫殿，特别是恺撒大厅和楼道（1750—1753年）。这座宫殿是德意志罗可可建筑的主要代表之一，为提埃坡罗壮丽的天顶绘画提供了完美的背景。大厅的天顶画用子虚乌有的比喻隐示他的恩主主教大人正在为12世纪的皇帝腓特烈·巴巴罗萨和勃艮第的比阿特丽丝主持婚礼。色彩是典型的罗可可式：白、金、青色，画将观众的眼睛直接引入无限的蓝天，天上有阳光照耀的白云，一切都好像飘然凌空，给观众以一种心旷神怡的感觉。这样将天地在人眼中融为一体，使提埃坡罗能够创作奇迹画，比如圣母玛利亚降临人间，解救一个圣徒等等（作于威尼斯的卡尔米尼同信公会），其中故事的奇迹色彩表现得相当出色。但总的说来提埃坡罗的生动想象力更适合于画世俗题材画，如威尼斯的大沙龙[12]里的克莱奥帕特拉生平（1750年）及维尔茨堡的巴巴罗萨结婚场面，这些画中，重大的事件被画得更为伟大。1762年提埃坡罗应召去马德里装饰王宫，重点装饰宝座厅天顶。但这时鉴赏风味已经变了，他为阿兰胡埃斯的圣帕斯卡尔教堂作的七幅圣坛画被否决，而门格斯的画则受到好评。提埃坡罗以后一直未回故乡意大利，1770年于马德里去世。

（让·）安托万·华托［（Jean）Antoine Watteau］1684年生于瓦朗西安，1702年去巴黎，做舞台布景画家吉洛的助手。1707年他得以看到鲁本斯在卢森堡宫中所绘美第奇家玛丽生平的系列画，对这些画印象很深，也深受影响。1712年他成为美术学院候选人，为此应提交一幅作品应试，但他将此事一直拖到1717年，这时出人意料地，学院允许他自选题材。他提交的作品是《发舟西苔岛》，这幅画当时无法归入任何一类，因此便设立了一个特殊的类别来接受它——爱情狂欢类。画的主题取自鲁本斯的《爱之园》，但气氛却如他大部分作品一样，带有某种独特的梦境。在典型的华托式爱情狂欢图中，人物多取自他著名的速写本，因而特别逼真。人们可想见乐曲在空中回荡，场面十分欢乐。但欢乐中又隐藏着深刻的忧郁，因为乐曲总有尽头，梦境总要消逝，过眼烟云的失落感使瞬息即逝的爱更为强烈。他最后一幅作品是为朋友热尔森的画店做招牌用的，画中表现店内景象，有顾客，也有店员。虽说背景完全不同，但狂欢的气氛依稀仍在。现实的题材突出表明：华托虽说使用了大量罗可可艺术的装饰手段，但他和这些风格终究还有些距离，在上述画店一画中，他发掘普通事物、普通人的美，因而与夏尔丹的风俗画有许多共同之处。1721年去世。

约翰·佐范尼（Johann Zoffany）1734或1735年出生于美因河畔的法兰克福，在雷根斯堡学画。去奥地利、意大利游历数年后，长期在英国工作，最早找到的工作是给钟面作装潢（大约1758年）。1770年他返回意大利，从夏洛特王后那儿领到任务，画《乌菲齐画坛》（现藏温莎堡）。其主要作品有肖像画、人物风俗、舞台布景等，最后一类中有许多加里克扮演不同角色的画像，而这些使他很快取得成功。他的人物风俗画中人物很多，风格活跃，其相貌和服饰的表现技巧都很高，从而为历史学家研究这个时期提供了宝贵资料；但从艺术上讲，其价值未见得很高。1810年去世。

小词典

学院（Academy）摇学习艺术或科学的机构，学院艺术因此重视在素描、绘画等方面进行系统训练，最后臻于精美。

巴罗克（Baroque）摇该名称用来指一种艺术建筑风格，源于意大利，17世纪风靡全欧，特点是强烈的动感和戏剧效果。

构图（Composition）摇画布上的一群人或其他元素。

业余鉴赏家（Dilettante）摇字面上是“业余爱好”之意，18世纪时用该词指懂艺术的人，现代所含有的批评含义是附带的。

柱顶盘（Entablature）摇柱顶的全套水平结构，盘桓于柱廊之上，通常包括下楣、中楣和上楣。

建筑物正面（Facade）摇建筑物的外表，用来指壁面的组成部分和构造。

田园聚会（Fête Champêtre）摇亦称“爱情狂欢”，字面上指优雅高尚的联欢，一般用来指华托及其流派描绘的一群想象中的人，在田园般的背景中活动。

叶尖饰（Finial）摇尖顶、塔尖、山墙上的叶簇等等。

对开本（Folio）摇大开本书，这种开本在18世纪常用于艺术、建筑、考古等书籍。

傻瓜建筑（Folly）摇无目的的建筑，因而是一种愚蠢的建筑，常是装饰性房屋，用来装点园林、花园等。

洞穴（Grotto）摇石造的傻瓜建筑，或改造的洞窟，企图给人一种粗糙、自然的观感，为某一隐士或僧侣的形象创造背景。

手法（Handling）摇画家在画布上作画的风格。

厚涂法（Impasto）摇艺术术语，指用粗重的笔法将厚颜料涂于画布上，造成雕塑的效果。

陵寝（Mausoleum）摇纪念厅，建来容纳陵墓或悼念死者。第一个陵寝是为国王莫索鲁斯建造的，为古代世界七大奇观之一。

缪斯（Muse）摇文艺女神九姐妹，宙斯之女。

新古典主义（Neoclassical）摇指对古典式建筑自觉地进行历史的或复兴主义的探索，艺术上是一种严格的学院式风格。

调色板（Palette）摇字面上指画家调色的木板，技术上指画家使用的色彩范围。

英烈祠（Panthéon）摇最优秀人或物的集合地，因此既可指纪念民族英雄的建筑物，又可指陈列上等作品的画廊。

罗可可（Rococo）摇该词据说来自法语的rocaille，意指岩石作品。用来指18世纪上半叶在欧洲流行的艺术、建筑风格，是一种精致、脆弱的装饰性风格。

粉饰（Stucco）摇罗可可装饰中用灰泥制作的精致图案，也可用于砖砌建筑物外表，造成石筑的印象。

进一步阅读书目

一般读物

肯尼斯·克拉克：《文明》，英国广播公司和约翰·默里公司，1969年。

E.H.贡布里希：《艺术的故事》，费顿出版社，1954年。

H.W.詹森：《艺术史》，普伦提斯·霍尔出版社，1974年。

N.佩夫斯纳：《欧洲建筑概论》，企鹅出版社，1973年。

本时期读物

W.H.亚当斯：《1500—1800年的法国花园》，斯科拉出版社，1979年。

艺术委员会：《新古典主义时代》（展品目录），1972年。

肯尼斯·克拉克：《浪漫派造反》，哈珀和罗出版社，1973年。

J.M.克鲁克：《希腊复兴》，约翰·默里公司，1972年。

J.狄克逊·亨特和P.威利斯（编）：《山水天才：1620—1820年的英国风景花园》，埃莱克公司，1975年。

H.R.希契科克：《南德意志的罗可可建筑》，费顿出版社，1968年。

休·昂纳：《中国风格》，约翰·默里公司，1961年。

W.G.卡尔奈恩和M.利维：《法国18世纪的艺术和建筑》，企鹅出版社，1972年。

J.萨默森：《1530—1830年的英国建筑》，企鹅出版社，1953年。

J.威尔顿—伊利：《乔凡尼·巴蒂斯塔·皮朗内西的思想及艺术》，泰晤士和哈得孙公司，1978年。

注释

1 世界及其趣味

[1]指罗伯特·沃尔波尔，1721—1742年任英国首席财政大臣，事实上是英国第一位首相。——译者

[2]指法王路易十四。——译者

2 罗可可艺术和建筑

[3]此为原作者笔误，路易十五应是路易十四的曾孙。——译者

3 新理想：新古典主义的视野

[4]因为希腊当时在土耳其人的占领下，与基督教的欧洲相分离。——译者

[5]在巴黎城内。——译者

[6]这是梵蒂冈收藏古代雕刻品的一间楼房。——译者

4 花园和自然

[7]泰坦神族，古希腊神话中的巨人民族。——译者

[8]英文中“哥特式”的正确拼写是“Gothic”，1世纪时写作“Gothick”，今已不用，美术史上用此词以显示沃尔波尔时代的特色，故中译本仿之译作“哥忒式”。——译者

5 革命与艺术

[9]此处为作者笔误，阿克莱特发明的是水力纺纱机而不是织布机。——译者

[10]原画底边在“波拿巴”题名下还依稀可见一行“汉尼拔”的题名，暗示拿破仑与汉尼拔的联系。——译者

艺术家小传

[11]此门现移于海德公园。——译者

[12]这是威尼斯的拉比亚宫中的一个厅堂。——译者



The Nineteenth Century

剑桥艺术史

19世纪艺术

[美国]唐纳德·雷诺兹 著 钱乘旦 译

译林出版社

版权信息

著作权合同登记号 图字：10-2012-331 号

书　　名　19世纪艺术

作　　者　【美】唐纳德·雷诺兹

译　　者　钱乘旦

责任编辑　李瑞华

出版发行　译林出版社

ISBN　978-7-5447-6925-9

关注我们的微博：@译林出版社

关注我们的微信：yilinpress

意见反馈：@你好小巴鱼

目录
CONTENTS

序

研究19世纪的艺术，无论是从1789年法国大革命开始，还是从1780年伊曼纽尔·康德完成其《纯粹理性批判》开始，无论是到1880年左右塞尚的早期绘画为止，还是到本世纪初“现代艺术”大繁荣为止，这个历史时期在纪年表上都是确定的。其中的部分原因，就是从18世纪中叶到20世纪初改造了欧洲与新世界（即美国）的社会、政治与文化变革纷繁复杂，而这些变革又影响到全世界的艺术。艺术史专家已经在这个时期辨别出许多艺术流派与运动，而这个事实就使人们不能像对其他历史时期那样为它起个单一的名字，诸如“文艺复兴”、“巴罗克”、“罗马风”、“哥特式”等等。

本书对19世纪艺术作简单介绍，目的是对这一时期的绘画、雕塑和建筑艺术的主题、构思与风格特点加以辨别。本书从新古典主义和浪漫主义的研究开始，这两个专门术语是用来描述大约在1750—1850年之间居于视觉艺术中心的两大潮流的，它们有时泾渭分明，有时又纠缠在一起。本书将指出这一时期的主要画家和雕塑家，分析其代表性的作品。

新古典主义与其他古典复兴运动不同，它专指在罗马兴起的“新的古典主义”，是反对罗可可及巴罗克艺术中的某些方面而兴起的，并且曾传遍欧洲与新世界。新古典主义的先驱本杰明·威斯特和乔舒亚·雷诺兹等早已被确认无疑了，而其主要画家，如雅克—路易·大卫和安格尔的作品，则显示了新古典主义的高尚情操与线条处理，这些恰恰是新古典主义的内容与形式的最大特点。新古典主义作品，如安东尼奥·卡诺瓦和海勒姆·鲍尔斯的雕塑，还常常表现出强烈的感情，而这个现象一般认为是属于浪漫主义的。

浪漫主义比起新古典主义来，其起源较不确定，界限也较不清楚。虽说它和新古典主义一样具有很强的目标感，但它的表达方式更偏重于主观随意性，较少理性成分。这个特点在弗朗西斯科·戈雅的作品中表现得特别明显，戈雅通过他自己对世界的观察，重新认识了人为生存而进行的斗争，这表现在他关于战争与心理冲突的主题中。对泰奥多尔·席里柯和欧仁·德拉克洛瓦的绘画，以及安托万—路易·巴里、弗朗索瓦·吕德和奥古斯特·罗丹的雕塑所作的介绍，可以分析出浪漫主义绘画与雕塑的标志——热情与自发性。

浪漫的情调也表现在风景画中，浪漫风景最初由J.M.W.透纳、约翰·康斯特布尔和卡斯帕尔·达维德·弗里德里希等人的作品所发掘，我们解释了他们对其他主要流派和艺术运动的影响，比如说，阐述了康斯特布尔对巴比松画派的影响，而这些人正是法国印象派的先驱。我们还讨论了土生土长的美国和澳大利亚风景画派，以此来说明19世纪风景画的不同风格。

在新古典主义和浪漫主义艺术中，理念与幻想的成分逐渐占了上风，这在一群法国青年艺术家中引起反感，他们认为艺术家只应该画出自身感觉所能及的东西。这种新现实主义的主要倡导人是古斯塔夫·库尔贝和爱德华·马奈，他们的观点与技巧对形成法国印象派有很大影响，而印象派是现代艺术的第一次大运动。

19世纪初，一群被戏称为“拿撒勒画派”[1]的德国青年画家对准确地表现自然发生兴趣，这种兴趣又同对14和15世纪的宗教绘画重新发生的兴趣纠合在一起。与此相仿，19世纪30年代，英国的拉斐尔前派在处理客观物体以及纹理和光线时准确地复制自然，由此把“给自然以真实”提到了一个新高度。

法国印象派是在一小群先锋派画家的作品中产生的，他们对新的现实主义及准确地描绘可见的自然非常关心，他们日益反对学院派的限制，同时又更为重视画前的速写。我们在分析主要的印象派画家如克劳德·莫奈、奥古斯特·雷诺阿和爱德加·德加等人的一些作品时，还阐述了这一运动对当时的艺术所产生的深刻影响，并研究它对后来几代人的长久冲击力，尤其是通过保罗·塞尚、保罗·高更、乔治·修拉和文森特·凡·高的作品而产生的冲击力。

工业革命对英国艺术和工业的影响在19世纪初有深远的含义，无论在英国还是在国外都是如此。我们在这里讨论了威廉·莫里斯和工艺美术运动；讨论了约翰·拉斯金的影响，他是19世纪最有影响的艺术评论家；还讨论了詹姆斯·惠斯勒的唯美主义。对“新艺术”的大师如奥布里·比尔兹利、路易·康福特·蒂法尼以及查尔斯·伦尼·麦金托什的作品的分析，可以阐明唯美主义、工业化和中世纪工艺传统的复苏是怎样与各种各样的绘画装饰形式结合，而在19世纪末产生出这种独特的装饰风格的。

1　新古典主义和浪漫主义

引言

从文艺复兴开始，古典主题与造型就一直是视觉艺术的基本特色。但新古典主义的不同之处在于，它有意识地选择对象，既排斥罗可可的浅薄，也否定巴罗克的以假乱真的错觉构图。艺术家通过健康的理性和强烈的道德感，对希腊罗马文物中代表着高尚美德的形象加以复原并改造，由此而试图改造世界。这种为崇高的道德目标而否定罗可可的轻浮和巴罗克的狂暴的现象，在某些历史学家看来，正反映着18世纪末启蒙运动的理想已达到最高境界。

新古典主义在整个欧美引起视觉艺术在风格和内容上的根本变化，例如，精致的曲线和C形涡纹让位给明快的直线条，纹理华美的画面让位给光滑的塑像式造型，不用线条勾画外形而采用柔和淡泊的色彩的方式让位给在分明的轮廓中施用厚重色彩的方法。

皇家美术学院的创建者和第一任院长乔舒亚·雷诺兹爵士认为，古人是简单地捕捉大自然的质朴，他的理论对当时的艺术有深刻的影响，他告诫艺术家要模仿古人，因为他们把自然形态化为基本图形及相互间的关系，由此而学会了绘图的规则，这些规则是永恒而普遍适用的。

在当时，新的风格被称作是“真实的风格”或“正确的风格”，被看作是艺术的risorgimento，即“复兴”。“新古典主义”这个词是19世纪稍后才用来给这种风格贴上的一块有轻蔑意味的标签，一些批评家认为这种风格内容空洞，脱离现实。1861年，拉斐尔前派的发言人威廉·迈克尔·罗塞蒂把这种风格称为“伪古典主义的”。

浪漫主义在欧洲的起源似乎不同，但有人说，浪漫主义是从新古典主义分离出来的，因为它在谱系上没有自己的渊源，它只是对同样的历史传统作了复杂的处理，而这些传统在新古典主义中表现得比较简单。此外，浪漫主义还和新古典主义一样具有很强的目标感，二者的不同之处在于，新古典主义试图表达普遍和永恒的价值，而浪漫主义的最终评判标准则是艺术家自己的感情。新古典主义认同于理性，浪漫主义则认同感觉与激情。由于浪漫主义具有主观的性质，并承认个人的自主性，它在18和19世纪深刻地改变了艺术对生活的态度和艺术的表达方式，从而造成广泛而持久的影响。

“浪漫”这个词最早使用在17世纪的英国，它来源于法文单词romants，即“浪漫故事”，这是一种中世纪的传奇故事，用本地方言而不是用拉丁文叙述。人们为确定这个词的含义而作了无数次的努力，但始终得不到满意的结果，因为它包含的意思太多了；比如说，在视觉艺术中，不用线条而着色的笔法被说成是浪漫主义的特点，因为它依靠自发的直觉而不是理性。然而也有一些浪漫派作品其笔触之细，正如任何一幅新古典主义作品一样。浪漫主义和新古典主义艺术之间的确存在着相似之处，这可能既体现了它们的共同出发点，也表达了它们的区分所在。

新古典主义：质朴而庄严肃穆

新古典主义的主要理论家是约翰·约阿希姆·温克尔曼，他对希腊艺术的看法发表在1755年出版的《论模仿希腊作品》中，其中认为希腊艺术的精髓是“高尚质朴与庄严肃穆”。在同样持这种观点的人当中，有安东·拉斐尔·门格斯和加文·汉密尔顿。

门格斯是德累斯顿一位天才的宫廷画家；汉密尔顿则出生于苏格兰，18世纪50年代在伦敦画肖像画，几年后移居罗马，在那里结识了温克尔曼和门格斯。汉密尔顿和门格斯受到温克尔曼的理论及古典雕塑、普桑的古典主义和文艺复兴大师们绘画的影响，发展出一种绘画风格，这成为新古典主义的奠基石之一。



1. 安东·拉斐尔·门格斯作《帕耳那索斯山》，1761年，天花板画，罗马马阿尔巴尼别墅。

门格斯用新风格作出的第一幅画是罗马阿尔巴尼别墅中的《帕耳那索斯山》，是受他为赫库兰尼姆的出土文物所作的素描激发而画成的。赫库兰尼姆和邻近的庞贝城在公元79年因维苏威火山爆发被掩埋，那里的出土文物为目睹保存完好的古典绘画与艺术品提供了前所未有的机会。门格斯把人物画得与画面平行，好像是一幅浮雕（使人想起普桑），从而否定了作为巴罗克壁画特色的纵深幻景式的空间及“以假乱真的”技巧（如果把《帕耳那索斯山》与第9页大卫的《苏格拉底之死》作比较，就可以看出在充分发展的新古典主义作品中，浮雕风格仍旧是指导原则之一）。

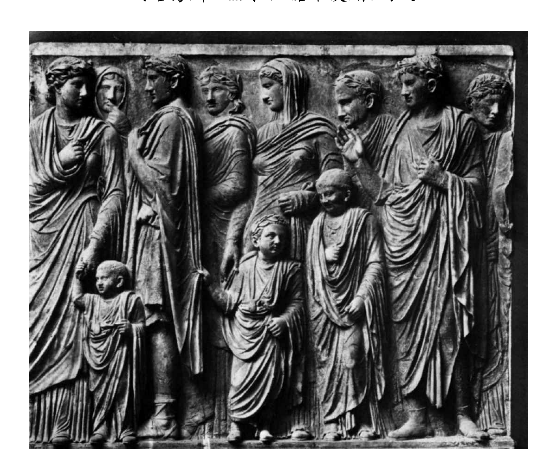
汉密尔顿的绘画这时也强调考古实物的准确性，而这一点在现在由于赫库兰尼姆和庞贝的发掘而变得完全有可能了。汉密尔顿不仅是一位画家，而且是一个画商，他有广泛的国际交往，因此有可能越出罗马的疆界去发展新风格。他让多米尼科·库内哥为他的画做雕版，做雕版当然不是什么新技术（自文艺复兴以来就在使用类似的方法），但这使汉密尔顿的创作广为流传，同时也使汉密尔顿复制发行的文艺复兴大师们的作品流传很广。

1760年，本杰明·威斯特从宾夕法尼亚到罗马来学习那里的伟大作品（他后来成为英国皇家美术学院的创始会员之一，1768年出任第二任院长），他也接受了温克尔曼这帮人的思想。在意大利逗留三年之后，威斯特于1763年定居伦敦，他带来了新风格的原则，这种风格他在《阿格里皮娜带着日耳曼尼克的骨灰在布隆迪西翁登陆》一画中表现出来。

画中央的一群人由光线衬托出来，这使人想起巴罗克画家卡拉瓦乔；这群人是以威斯特勾画的罗马《和平祭坛》的浮雕草图为依据的，它完全符合门格斯在《帕耳那索斯山》中开创的构画原则：人物安排得与画平面平行，造型如同古典浮雕。虽说威斯特的画中空间仍保留着巴罗克式的幻景特征，背景上的建筑物却把景深缩小成一个盒子式的东西，从而预示了后来大卫的作品。



2.本杰明·威斯特作《阿格里皮娜带着日耳曼尼克的骨灰在布隆迪西翁登陆》，1767—1768年，画布油画，164×239厘米，耶鲁大学美术馆藏（路易斯·M.拉比诺维茨赠品）。



3.《和平祭坛》，公元前13—前9年，高155厘米，罗马。

雅克—路易·大卫　雅克—路易·大卫（1748—1825年）曾在巴黎美术学校受训，1774年获罗马奖金，这使他得以在罗马的法兰西美术学院学习，并从1775—1781年一直待在那里。在此期间，他深受罗马的古典世界的影响，同时也受古典世界的当代表现形式的深刻影响。

大卫成为新古典主义运动的主要画家，他的《苏格拉底之死》很好地说明了他对欧洲形成的这种新的画风所作出的巨大贡献。这幅画在1787年的巴黎美术展览上展出。

大卫画的是苏格拉底——西方哲学之父——在他因宣讲自己的学说而被判处死刑后，正接过临终毒酒的一刹那。苏格拉底所受的不公正审判以及他的命运之乖舛，恰与大卫自身时代的政治苦难（由法国大革命及随之而来的事件所造成）相像。他想要传递一个信息，即“古典的美德至今仍适用”，他运用绘画技巧，要使画中的事件对18世纪受过教育的法国人都熟悉可知，既直截了当，又贴切可信。人物的造型相当自然，空间的想象十分确切，光和影的运用富有舞台色彩。由于运用了这些技巧，他将苏格拉底的时代和他自己的时代衔接起来，并使其同时代人亲切而清新地进入事件。

人体表现得很准确，首、颈、躯干一丝不差地相互匹配。苏格拉底的肌体画得栩栩如生，在镣铐（掉在他的右脚下）铐过的地方擦破了皮；他的学生用右手抚在老师的膝盖上，那姿势表达出整个场面都充斥着的深沉的忧伤。虽说苏格拉底的形象以一尊著名的古典半身像为原型，大卫的自然主义表现方法却给了它一种不同于原型的感觉。

大卫的人物与画平面平行，这是古典主义画家尼古拉·普桑的传统；但在气质上他们与那位早期大师的芭蕾舞演员似的人物却有所不同。大卫的人物不仅姿态更自然，而且彼此交错在真实地表现出来的房屋内部结构中，因此创造出一种可信的空间感。人物造型酷似古代雕塑，它们用卡拉瓦乔式的舞台明暗对比法加以表达，因此更像是古希腊罗马的雕塑作品。

虽说大卫研究过苏格拉底死时的历史，从而给画作以一种贴切的真实感，但他改变了其中的某些方面，以便更好地表达他想让画幅传递的道德说教。比如，他暗示苏格拉底的献身与基督的献身有某种相似

之处，苏格拉底由门徒环绕（一共十二个，每边六个），他正准备拿起那杯毒酒，这杯酒正是画面的焦点。这场面恰似最后的晚餐，许多画作都描写这顿晚餐，而大卫的同时代人对这些应该是熟悉的：伸出的手表示祝福，还有酒杯和十二位门徒。



4.雅克—路易·大卫作《苏格拉底之死》，1787年，画布油画，130×196厘米，纽约大都会艺术博物馆藏，沃尔夫基金会所有，1931年。

用基督教的画像法，给非宗教题材以崇高与道德的色彩，是这一时期公认的技巧（如我们将要在威斯特的《沃尔夫将军之死》中看到的那样）。但大卫在运用这一技巧时注入了自己的创新力，这是少有的，并使他能给人类的美德诸如勇敢、献身、忠诚、牺牲之类添加上时代的意义。

他把柏拉图画得和苏格拉底一样年纪，而不是如实际那样比他小几乎三十岁，大卫由此而给学生以教师那里得来的权威。他让柏拉图身穿和苏格拉底衣服同色的长袍，由此象征苏格拉底的思想由柏拉图的著作而流芳百世。他把柏拉图放在苏格拉底的床脚，取一尊古代雕像的姿态，而且笼罩在身后一座大拱门下（又是一个时代错误，因为那是一座罗马拱门），两脚踝部交叉而坐。这个姿势是18和19世纪丧葬艺术中常用的，隐喻着恩底弥翁[2]永恒的睡眠（因而是死的象征）。

在《荷拉斯兄弟之誓》（这幅画在罗马及1785年的巴黎美展中备受称颂）及《侍从官奉还布鲁图斯其子的尸体》这两幅画中，大卫选择了古罗马的两件事，表现了爱国主义、勇敢和牺牲的高贵品质。与往常一样，这些主题似乎也就是他对当时的法国政治所做的评论。

历史题材画的新纪元　当古典题材的绘画携带着对当时社会的道德说教时，历史题材的绘画也发生了根本变化。本杰明·威斯特一身二用：对前者，他在发展那种由大卫的《苏格拉底之死》推向顶点的艺术风格时起了作用；对后者，他别出心裁地选择主题，并采用基督教画像法对这些主题加以处理。站在20世纪的高度，很难理解19世纪人对历史题材画的高度重视，但在当时，它被说成是“最高尚的艺术”。

威斯特选择的题材仅发生在作画前十一年，他把当事人放在当时当地的服装和背景中加以描绘。在这一点上，他违背了学院派历史题材画的公认标准，按照这种标准，主题应远离时代，作画的素材应该是古希腊罗马历史，或者是神话和圣经故事。詹姆斯·沃尔夫将军曾指挥英军在英法印第安战争中攻打魁北克，1759年9月13日，在亚伯拉罕平原上，他打败了路易·约瑟夫·德·蒙卡姆将军（GeneralLouis Josephde Montcalm，他也在同一场战斗中受致命伤），并为英国赢得新法兰西。英国皇家美术学院院长乔舒亚·雷诺兹爵士曾向学院会员讲授过历史画中的服装与题材问题，起初他反对威斯特的想法。然而当他看到完成的作品时，他相信威斯特成功地用庄严的风格（即适合于历史题材的风格）画出了一个当时的事件。事实上，雷诺兹预言这幅画将引起一场艺术上的革命。

人们说，乔舒亚爵士之所以出人意料地转变立场，是因为威斯特运用传统的基督教画像法，顺从大师们的艺术标准和技巧，成功地使事件带上了高贵、尊严和悲怆的气氛。此外，画面的整个构思和某些细节处理也来自老大师们的作品，诸如丢勒、伦勃朗、凡·代克和乔托等，还有17世纪的学院派画家如夏尔·勒布朗。由于把印第安武士放在构图的显著位置上，遥远的距离（新世界）就代替了遥远的时代（古代），而这正是学院派程式所需要的。威斯特说，希腊罗马人从来不知道美洲，因此罗马或希腊的服饰穿戴就根本不适用。



5.本杰明•威斯特作《沃尔夫将军之死》，1770年，画布油画，151×213厘米，渥太华加拿大国立美术馆藏（威斯敏斯特公爵赠品，1918年）。

当作品展出时，受到公众的热烈欢迎，他们成群地拥向铁圈球场（Pall Mall）去观看这幅画，有些甚至被画中的情绪感动得“昏过去”。画的影响还不仅限于英格兰，威斯特让人镌刻了这幅画（无疑是想起了汉密尔顿的成功），在全国乃至其他国家散发流传。印刷品在某种程度上重现了这幅珍品，它召来了前所未有的广大观众。

浪漫主义：激烈而热情奔放

如果说威斯特的《沃尔夫将军之死》扩大了历史题材画的范围，从而为这种体裁开辟了新的途径，那么他的《青马上的死神》就再次表明他是个有创新精神的设计家。这幅画受《启示录》和爱德蒙·伯克的《关于崇高与美的思想起源之哲学思考》（1757年）一书的启发，表现"恐怖的"崇高，这种崇高的特征导致痛苦，引起恐惧，恰与美相对立，因为美使人平静，使人愉悦。他画中的一家人正在与仓皇逃遁的死神化身作斗争，表达了伯克的主题，即人的自卫本能和由此而引起的冲突。

伯克的思想也启发了其他许多画家如威廉·布莱克、亨利·富塞利和詹姆斯·巴里（James Barry）等。但威斯特的绘画产生了直接的影响，由于环境有利，使得这幅画在欧洲浪漫派绘画发展中确立了其地位。1802年威斯特带着他的画来到法国，当时正好是英法亚眠条约签订后，法国同意撤出那不勒斯，英国则答应放弃在法国革命战争中征服的某些地区。就在这时，一批英国皇家美术学院院士到法国去看拿破仑的艺术藏品。和当时正流行的大卫的新古典主义风格（威斯特自己也是这种风格的先驱）不同，《青马上的死神》主要是根据彼得·保罗·鲁本斯的巴罗克构图画成的，这是一个重要的新动向，至少在当时，似乎在风格上向后退了一步。威斯特的画没有被忘记，它预示了法国的浪漫主义大师如泰奥多尔·席里柯和欧仁·德拉克洛瓦等人的作品。

人类与自然斗争以求生存的主题，在英国还由另一位艺术家约翰·辛格尔顿·科普利发掘出来，虽说没有那么雄伟壮观。科普利和本杰明·威斯特一样来自美洲殖民地，他在威斯特和乔舒亚·雷诺兹爵士的鼓励下离开美洲，成为皇家美术学院院士，这时正值美国革命爆发前夕，以后他一直留在英国度过一生。

1778年，科普利随威斯特之后将一个当代事件提升为历史绘画，这就是《沃森与鲨鱼》，但他比威斯特走得还要远，他选择的事件既没有历史意义，也没有政治意义（虽说受害者布鲁克·沃森后来当上了伦敦市长）。沃森当时在哈瓦那港游泳，一条鲨鱼游过来咬掉了他的半条腿。科普利以历史画的雄伟格调来画这件事，中心画面安排成金字塔形，画中人物就要把鲨鱼打死，那人物取一种天使长的姿势，或圣乔治屠龙的姿势，使人觉得似曾相识，而沃森的裸体则又让人想起古典艺术。科普利引入了人向自然开战以求生存的主题，这个主题在四十年之后将由19世纪法国第一个重要的浪漫派画家泰奥多尔·席里柯重新拾起，表现在他的《梅杜莎之筏》中。

泰奥多尔·席里柯　"梅杜莎"号是一艘法国政府船，载满殖民者，在非洲沿海遇暴风雨沉没，据说是由于船长的不称职造成的。船上救生艇很少，很多人丧了生。公众认为这次悲剧表明政府对人民的幸福与安宁漠不关心。席里柯（1791—1824年）被这次灾难深深地震动了，他选择了一个特别沉重而又痛苦的时刻：一群残存者向一艘过路的船拼命挥手求援，但没有被看见；有些人在继续坚持，其他人退缩到死者中去，在绝望中等死。

大约有一百五十个残存者挤在木筏上，漂浮了十二天，这期间除十五人之外其他人全死了。通过采访一些幸存的人和阅读报纸上对落水者的报道，席里柯凑出一幅同类相食、哗变闹事和持久心身痛苦的凄惨景象。他从陈尸所弄到尸体，研究尸体腐烂的不同程度；他在一所医院里草描下发疯癫狂者的脸。他在画室中造了一架木筏模型，还在勒阿弗尔研究过波浪的起伏。他的抱负是把真实事件中的迅即感和历史题材画的不朽性结合起来。死者以及挣扎的活人躯体摞成一座巴罗克式的金字塔，最顶端是一个黑人幸存者的形象（让人想起科普利画中的黑人），他正拼命地打信号请求救援，强烈的明暗对比强调了绝望与希望这两个极端。席里柯1816年在意大利曾见过米开朗基罗的《受诅咒者的堕落》（西斯廷壁画的一部分），这幅画的影响明显地表现在痛苦的人物形象的人体构造和姿态以及他们的组合上。席里柯用德拉克洛瓦（一个金字塔的顶点）和另一个画家朋友路易—亚历克西·雅玛尔（Louis- Alexis Jamar，在前排）作模特儿，从而加强了生活的真实成分。

虽然他这幅画在1819年巴黎美展上获奖（巴黎举办每年一次的公开展览），但他却从不认为他已对题材做出了充分的表现。展览会后，他把画送到英格兰和苏格兰去巡回展出（1820—1822年），因此这幅画也在那些地方广为人知。他在英格兰遇到一批皇家美术学院院士，对约翰·康斯特布尔的风景画印象特别深。他在英格兰画了许多当代生活的速写，这些都是见闻报道的杰出之作，他运用平版画（石版画）新技术把这些作品印制了许多复本——席里柯是法国艺术家中第一批制作平版画的人，这项技术1798年由阿洛瓦·塞内费尔德（Alois Senefelder）发明。

席里柯终生爱马，这在画英国跑马比赛中表现出来。他酷爱骑马，后来他还很年轻时就因为从马背上摔下来受伤且产生并发症而死。他特别喜欢巴罗克式的骑马画（他的同学曾给他起诨名叫"鲁本斯的厨娘"，意指他对这位大师百依百顺）。他也喜欢乔治·斯塔布斯的画，这既是因为斯塔布斯狂热地研究动物，从而为浪漫派绘画引入了一个新主题，也是因为他独特而精湛的解剖学研究（《马解剖学》）。

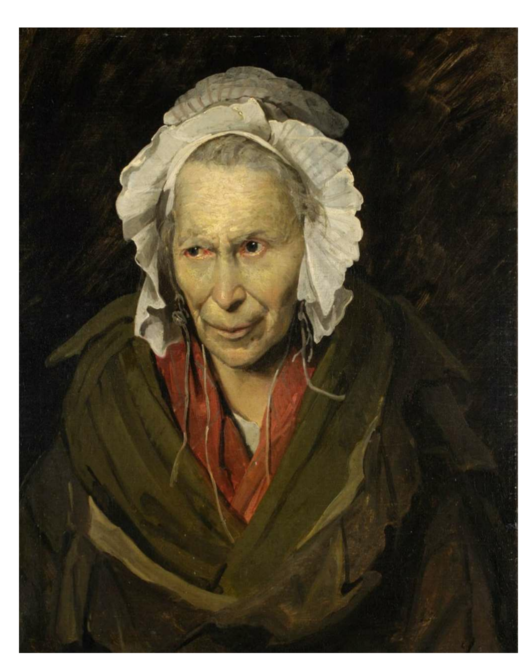
席里柯出生于卢昂一个富裕家庭，曾随卡尔勒·韦尔内（Carle Vernet）学画，后又随大卫的学生皮埃尔—纳西斯·盖兰（Pierre- Narcisse Guérin）男爵学习，大卫的另一个学生与挚友安托万·让·格罗（Antoine Jean Gros）男爵对席里柯强调色彩与构图的做法也有很大影响。但席里柯的风格更倾向于向不用线条的方向发展，换句话说，新古典主义画家们用线条来确定形象，席里柯的人物则靠厚重的色彩来塑造。他不肯用学院派的方法在画前作轮廓草描。

席里柯还是位肖像画家，他在为友人艾蒂安·乔治（Etienne Georget）所作的组画中，表现出非凡的心理洞察力。乔治医生是法国治疗精神病的先驱之一，为揭示一个人的思想与其面部表情之间的关系，他想把病人的脸相永久记录在案，作为他临床研究的一个方面。席里柯受乔治之托而作的绘画，是西方艺术史上心理肖像画中最动人的样品，同时又是浪漫主义激情的极出色的珍品；对于这种激情，席里柯的绘画贡献甚巨。

为使肖像简单明晰，席里柯把多种因素化减为最少数量的精华，集中发掘对象表情中最微妙的部分（如《疯女》和《疯人》所示）。由于眼和嘴角周围部分最容易表现心理状态的变化，这些部位的特征因此是人类面部最有表现力的。席里柯把握了这一事实，因此能把姿态、头部位置和色彩光线的运用完美地融为一体，最大程度地表现面部表情的广度与深度。



6. 泰奥多尔·席里柯作《梅杜莎之筏》，1819年，画布油画，491×716厘米，巴黎卢浮宫藏。



7.泰奥多尔·席里柯作《疯女》，约1822年，画布油画，72×58厘米，里昂美术馆藏。

画中面部呈正面稍偏，可见两眼及整个嘴部。头部处画面上方，后面是深色的单色背景。服饰是深色的，因此似乎是在阴影中往后缩，而且是大而化之地画出来的。头后面有柔和的光线，有白色的衣领或光环般的头巾，这些进一步勾画出脸部轮廓。明暗对比的效应显示出光线从略偏斜的方向照到脸上，但在阴影中的那半边脸又不完全阴暗，因此整个脸容仍清晰可见。脸部不用线条勾画，这种方法用面部的写实表达出内心的真实，它给人的总体印象是：它尊崇人的个性。画中的凝视（《疯女》）或散落的注视（《疯人》）漂亮地聚焦于一处，这是因为艺术家抓住了眼神的一瞥，并表现出眼虹与瞳孔的相互关系。头部的倾斜记录下了一个动作，脸颊上的一道纹表现了嘴的弯曲。

欧仁·德拉克洛瓦　1824年席里柯不幸去世，年仅三十二岁，此后浪漫主义风格的主要画家就是欧仁·德拉克洛瓦（1798—1863年），德拉克洛瓦很敬佩席里柯，而且和席里柯一样就学于盖兰，很崇拜格罗。早两年，评论家阿道夫·梯也尔（Adolphe Thiers）已经对德拉克洛瓦在巴黎美展上的第一幅展品《但丁和维吉尔的小舟》大声叫好了，说它宣告了一代新秀的崛起，说它有诗一般的想象力，有高超的绘画技巧，有米开朗基罗—鲁本斯式的画面构思。但当德拉克洛瓦于1824年在美展上展出《希俄斯屠杀》时，作家兼评论家司汤达则一方面称赞德拉克洛瓦对观众的感染力（有些人甚至哭了）以及他对色彩的感受力（称他为丁托列托的继承人），一方面却声称这幅画描绘的不是“屠杀”而是“瘟疫”。画中没有刽子手也没有被害人，而任何像样的“屠杀”都应该有这些人。画中人物不像希腊人，而且服饰也不对。

德拉克洛瓦的许多画受启发于但丁和莎士比亚，以及像拜伦勋爵这样一些浪漫主义作家。在这方面他也突破了传统，因为过去总是从古代文学作品中提取素材，他却既以历史也以当代事件作绘画来源。他和拜伦一样也关心当代事件，这些事件中包含了人类的痛苦，既有生理的，也有心理的。其中的一件——希腊独立战争，使德拉克洛瓦着手表现1822年土耳其屠杀希俄斯基督教徒的事件，传统上希俄斯岛被看作是荷马的出生地。因此在这场斗争中，该岛具有特别的象征意义。

1824年巴黎美展上另一幅画现在比德拉克洛瓦的这幅画更出名，那就是英国画家约翰·康斯特布尔的《干草车》。当德拉克洛瓦看见康斯特布尔画中卓越的自然气息时，他重画了《希俄斯屠杀》中的背景。第二年，他到英国去更仔细地研究英国绘画，他在那里遇见许多皇家美术学院院士，大量研究了马，正像席里柯以前曾做过的那样。英国绘画可能对他不受约束的作品《萨达那帕勒斯之死》有影响，这幅画在1829年的美展上大受贬责，说它色泽太鲜艳，笔触太自由，雕凿又不够。

拜伦勋爵讲过淫荡的皇帝萨达那帕勒斯的故事，他的诗《萨达那帕勒斯》给德拉克洛瓦的画以灵感。萨达那帕勒斯是亚述一个腐败王朝的最后一任统治者，他遭围困，没有丝毫逃脱的希望。德拉克洛瓦选择了这样的一刹那：萨达那帕勒斯下令把他所有的东西都搬到一起——包括姬妾、马匹、卫士，他们将被杀死，然后和他自己一起付之一炬。

德拉克洛瓦把这奇怪的场面组织在一个异国聚宝盆似的对角线构图中，其中洋溢着各种耀眼的宝藏。斜线从左上方皇帝的形象开始，沿着衬托在血红色御榻上的不同程度裸露和有不同程度意识的人体向下，到右下角扩张开来，把一群形象包裹在内。这里有一个拱形，由一个生气勃勃地把手伸向皇帝的男子开始，继之以那个正被人刺杀的半月形女子，这个拱形把人们的注意力指向萨达那帕勒斯和躺在他脚边的切尔卡斯女奴，这里是全画的中心所在。在画这个其种族因身段与肤色之美而著称的女子时，德拉克洛瓦抓住了切尔卡斯人层次精细的肤色和栗色的头发与眼睛等这些特征。中心斜线左右两边的阴影中，德拉克洛瓦通过着重强调的细节片断进一步丰富了故事的异国风采，加上了更多的滚动形象：左下角，一个奴隶正与萨达那帕勒斯的一匹宠马扭斗，这匹马与皇帝的其他所有物一起将被杀死。右上角，则有更多的人正在被杀死。

德拉克洛瓦是一个高超的人物画家，这雄辩地表现在《米索朗吉废墟上的希腊女神》中，这幅画他于1828年在伦敦展出，1826年则在巴黎一次为捐助希腊的独立斗争而举办的展览会上参展。

米索朗吉是战争中希腊起义者反抗土耳其的一个重要据点，1822—1825年间，土耳其人曾多次包围它，德拉克洛瓦当时深受感动，乃提笔作画。此外，拜伦勋爵在1824年的包围中就死在那儿，死于热病，他曾把自己的作品与精力献给希腊的事业，被尊奉为希腊事业的英雄。

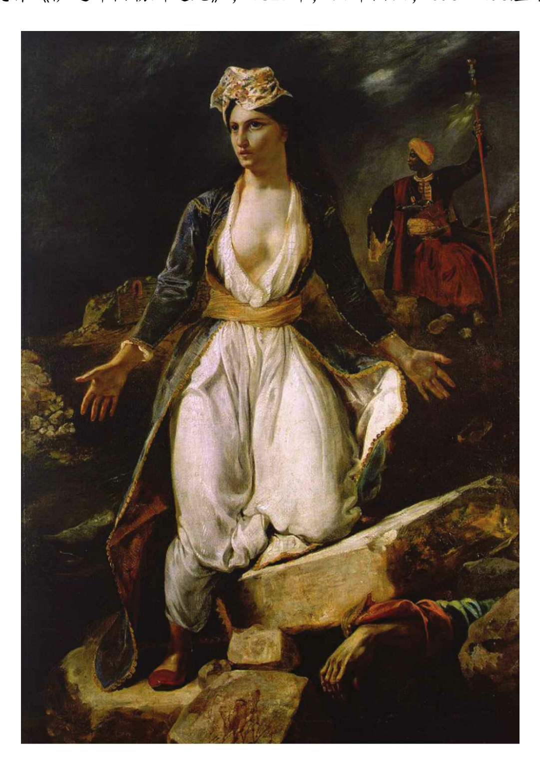
德拉克洛瓦把象征希腊的女神画成真人大小，占据了几乎整个画面的纵中轴线（中轴线有两米多长）。她背对右面背景上胜利的摩尔人，像一个现代的圣母摊开双手，在被围困的废墟上寻找她死去的孩子。滋养生命的胸裸露着，温暖柔软的轮廓包裹在蓝白色披衣的轻垂褶皱中。德拉克洛瓦和约翰·康斯特布尔一样能够用冷色来表达温暖，光线从观众的左面进入画面，希腊女神正视着它，其形象衬托在早晨阴冷

黑暗的旷野中。哭丧的天空呈寒冷厚重的蓝色，渐渐地远离，正好匹配女神飘动着的外衣。她倚天而立，似乎是座巨大的、温柔的灯塔。起先，德拉克洛瓦把希腊女神想象成一个意气消沉的形象，然而在作品完成时，她成了希望的象征（这是他自己的话）。她满怀悲痛，但体现着生的意志。德拉克洛瓦让希腊战士那只被压碎的无生命的手作为牺牲的象征，如果说席里柯出于写实而为他的《梅杜莎之筏》研究了许多残缺肢体，那么德拉克洛瓦现在却用它表达超越经验的含义了。

虽然德拉克洛瓦受青年画家们的百般崇敬，有些评论家也承认他作为画家的重要地位，但官方对他的承认却很缓慢，因为古典主义一直占统治地位。然而到1830年前后，偏爱的方向有所转变了，德拉克洛瓦开始得到官方的喜好，也拿到一些政府的项目。这时，他到中东去周游，去亲眼看一看那些长期以来使他神魂颠倒的地方与文化。泰奥菲尔·戈蒂埃在评述1841年巴黎美展时，把德拉克洛瓦称作是“本世纪真正的宠儿”，并预言“绘画的未来要在他的画布上出现”。德拉克洛瓦还是位天才作家，他在《日记》（1822—1824年，1847—1863年）中不只是谈艺术的事，而且对那个时代的社会作出了有益的观察。



8.欧仁·德拉克洛瓦作《萨达那帕勒斯之死》，1827年，画布油画，395×495厘米，巴黎卢浮宫藏。



9.欧仁·德拉克洛瓦作《米索朗吉废墟上的希腊女神》，1826年，画布油画，213×142厘米，波尔多美术馆藏。

让·奥古斯特·多米尼克·安格尔　让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（1780—1867年）是学院派支持古典主义传统的一个重要人物，也是德拉克洛瓦的主要对手。他生于图卢兹附近的蒙托邦，最早在图卢兹美术学

院学习，1797年他到巴黎从大卫学画。安格尔和德拉克洛瓦的竞争不只是个人之间的，它集中体现了学院中长期存在的两极，一极是以尼古拉·普桑的绘画为代表的强调保持线条、素描与古典传统之纯洁性的普桑派，另一极则是鲁本斯派，他们忠实于表现在彼得·保罗·鲁本斯作品中的色彩和不用线条的画法。

1824年，当德拉克洛瓦展出《希俄斯屠杀》时，安格尔展出了《路易十三之誓》，这幅画是1820年受委托为蒙托邦大教堂而作的（在意大利作成，因为他从1806年起就一直在那里）。画中表现路易十三将法兰西置于升天圣母的保护之下，感谢她在1636年打败萨克森公爵的过程中给予的保佑。

这两幅画极好地体现了学院中对立的两种意见。当德拉克洛瓦的画受批评时，安格尔的画则大受赞赏，特别是因为它忠实于古典艺术的高标准及其出色的线描，而这正是安格尔的天才力量所在。这幅画把安格尔置于反对浪漫主义运动的前沿位置。

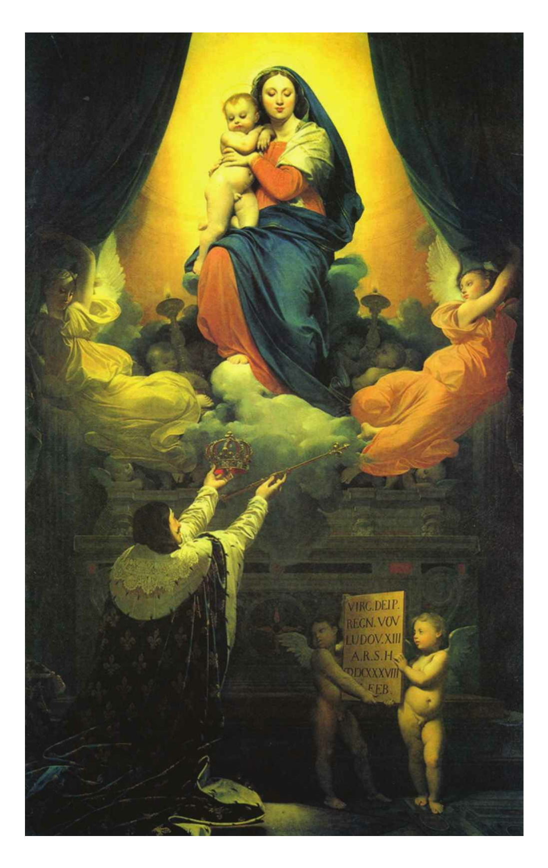
但也有人批评安格尔借用了拉斐尔的西斯廷圣母画，批评这幅画过分强调感官美。圣母妩媚娇艳，圣子毫无神性，他们认为安格尔已经把这个主题中的宗教色彩剥夺了。此外，圣母立于其上的云朵更像是大理石而不是云彩，对国王的处理也似乎太弱，不像王者的尊严。但安格尔笔下的天国与人间的区别，却是线条与色彩的上乘之作。圣母、圣子的天沉浸在温暖之中，似乎有无穷的深度，加上柔软圆润的轮廓，恰与路易十三地上王国的暗淡空间、阴冷色调、鲜明的反光和有棱有角的衣褶成截然对比。

安格尔画了许多文学与古典题材画，创造了许多沐浴与闺房场面，表现了他对女性裸体形象的兴趣与精通。他重复创作典雅的形象，有时只具有细微的差别，从而创造出一套丰富的"语汇"。

安格尔的主要成就之一，是完善由大卫发展起来的肖像画风格，这甚至在20世纪都对艺术家有广泛影响。他的肖像是一种精细的组合体，反映平面与立体形状的关系。身、脸、手、胸等更倾向于用平面形式表达，如《奥松威伯爵夫人像》那样。在这幅画中，他非常注意真实地表现物体的精细纹理，如衣裾、抽斗、镜子、丝带和一大堆其他东西，由此，安格尔消除了运笔的一切痕迹。他把素描的准确性和线条的优雅风格融合在一起，创造出一种观感，似乎在对象与观众之间无任何东西阻挡。



10.让·奥古斯特·多米尼克·安格尔作《奥松威伯爵夫人像》，1845年，画布油画，135×92厘米，纽约弗里克收藏品。



11.让·奥古斯特·多米尼克·安格尔作《路易十三之誓》，1824年，画布油画，421×262厘米，蒙托邦大教堂藏。

分析安格尔这种以假乱真的手法中的形式成分，对理解他关于写实与想象的看法很有用，这个问题在整个19世纪一直被艺术界所关心。伯爵夫人的脸、颈和手臂加工得如同象牙，没有自然线条，使其表面初看起来似乎毫无立体感。但细看之下，尤其是细看脸部，就会发现安格尔运用了一套虽有限度却十分精细的色彩变化，十分令人吃惊，使人想起拉斐尔的圣母，而他对拉斐尔是终身十分敬佩的。脸部轮廓干净而准确，包在头发和弯曲的左手食指间，手托在下巴下。安格尔从古典作品中借用了这个姿势，而在20世纪又影响到毕加索为他的一个情妇所作的肖像。左颊上暖色的阴影连接着左食指的线条，使画平面陷下去，从而塑造了她青春脸庞的柔软轮廓。她的身影柔和地映照在方形大镜中，那镜子的上方和右面被画切断，突出地表现了伯爵夫人和观众靠得很近，而且她就在观众自身的空间里。墙角的画法把两面墙接到一起，创造出一种包抄的印象，这其实起源于早期荷兰画家如佩特吕斯·克里斯特斯（Petrus Christus）和迪里克·鲍茨（Dieric Bouts）的作品。这个来源就安格尔而言并不令人感到奇怪，因为评论家早就注意到他受"布鲁日的扬"（扬·凡·爱克）所作的根特祭坛画中间那一幅的影响颇大，比如说，他在1806年巴黎美展上展出的拿破仑画像就是这样。

在他的肖像画中，安格尔把绘画与抽象结合在同一种线条风格里，创造出一种写实与想象的独特融合。如果把安格尔的《奥松威伯爵夫人》和席里柯的《疯女》放在一起，就可看出新古典主义和浪漫主义肖像创作都有很强的感染力，当然也可看出它们之间深刻的不同。对席里柯来说，重要的是如何用疯女的脸来表达其内心的状态，因此这张脸占了画布一大半。席里柯随心所欲的笔触和破碎的色彩加强了人物表情的感情深度。另一方面，安格尔则把注意力集中于画中每一样东西的形状与纹理上，伯爵夫人和画中其他每一样东西平分秋色。安格尔明快的线条、不留痕迹的运笔、色与光的细微差别等等使画面特别干净利落，而这正是他肖像画的特点。

弗朗西斯科·戈雅　另一个能代表时代的浪漫主义情感的重要画家是弗朗西斯科·戈雅（1746—1828年）。他出生在富恩德托多斯，学习和工作则在萨拉戈萨和马德里，曾短时期在意大利。那时，西班牙有一点脱离欧洲生活之主流，因此他在某种程度上独立创作，他最有力的作品是在他死后才为西班牙之外的人所知晓，虽然从时间上说，他在题材和技巧方面比席里柯、德拉克洛瓦和马奈的某些创新还要早几年。

他活着的时候，西班牙人知道他画肖像画、历史画和教堂画。他的青年时期显然很动荡，此后他适应

了宫廷的体制，逐步升迁到西班牙国王查理四世的首席画师的地位上。1792年他得了一场大病，几乎送命（可能是由性病引起的），后来留下了耳聋症。此后他仍受宫廷垂青，并在那里待到1824年，这时他受政局动荡的骚扰而移居波尔多。

对戈雅影响最大的是1762—1767年间乔凡尼·巴蒂斯塔·提埃坡罗在马德里王宫天顶装饰画中所作的不朽的人物形象，提埃坡罗是威尼斯的最后一位绘画大师；此外还有委拉斯开兹肖像画中永恒的现实主义和伦勃朗在其肖像画中所表现的对人物心理的洞察力。

在戈雅为王室所作的肖像中，他率直地描绘画中人物在生理上的缺陷和心理上的弱点，这在许多年里使艺术史专家感到迷惑不解。但正是他在绘画与版画中所表现出的深刻的洞察力及他对世界的高度个人见解，使他置身在时代的浪漫主义激情之中。

在耳聩日甚之时，戈雅的画作也越来越倾向于表现他自己那个充满奇思异想、内在冲突以及人类苦难的内心世界。他对事物理解的广度与深度表现在他的版画中，在《奇想集》里，戈雅创作了一组版画，尖锐地鞭挞政治的阴险、教士的腐败以及西班牙社会的浮夸与伪善。他是最早把版画用于教化的重要艺术家之一，其感化力深刻之至。他的第二组版画叫《战争灾难》，其中记载了各种可怕的凶残暴行，从各种形式的拷打到绑在光秃的树干上的无头尸体都有，其详尽程度前所未有，这些暴行都是1808年拿破仑入侵西班牙以及后来约瑟夫·波拿巴统治时犯下的。



12.弗朗西斯科·戈雅作《1808年5月3日》，1814—1815年，画布油画，267×356厘米，马德里普拉多博物馆藏。

《战争灾难》是用凹版镂蚀的，这种方法在戈雅那里尤有特色。凹版镂蚀大概在一个世纪之前就由扬·凡·德·威尔德（Jan van de Velde）加以运用了，1760年则由让—巴蒂斯特·勒·普兰斯（Jean- Baptiste Le Prince）恢复使用。这种蚀刻方法可以取得精细的色彩变化与多变的物体纹路，造成各种黑色的戏剧性变化效果，而用传统的蚀刻方法是不可能取得的。自戈雅以来，还没有人能在凹版镂蚀的表现力、线条多变以及色彩精细方面超过他。

这样，就不奇怪，当第一个西班牙平版印刷厂1819年在马德里（不久后第二个又在巴塞罗那）建立时，戈雅也抓住机会学习平版画（或称石版画）的新技巧，他很快用这个方法制作了一套出色的版画。搬到波尔多之后，他又制作了另一套版画《波尔多的牛》，在艺术和技巧方面，这套画都标志着版画史上的新高度。

戈雅在绘画方面也显现出他对当时发生的事很敏感，时刻准备把这些事反映在他的作品中。比席里柯的《梅杜莎之筏》早四年，比德拉克洛瓦的《希俄斯屠杀》早七年，戈雅就画出了他对1808年斐迪南七世退位后法国入侵西班牙时屠杀五千名西班牙人的反响（《1808年5月3日》，作于1814年斐迪南七世返回西班牙之时）。

对这场悲剧，戈雅用直截了当的“报道体”（一种对事件进行准确而如实地处理的艺术形式）非常率直地表达出来。看不见脸面的士兵们像机器人似的执行杀人命令，把平民随便抓了来枪杀，以向任何想反抗波拿巴政权的人示戒（确有人在枪杀事件后试图反抗）。在一道斜坡前，一个通体照亮的人如同被钉上十字架的耶稣，正等候排枪发射。有一些人缩着身，遮起双眼不敢看，另一些人则倒毙在自己的血泊中。一切都用以表达那有计划的野蛮屠杀。

在戈雅有生之年，其天才并未为世界所充分认识。原因之一是他作为宫廷画家，生活与工作时都需十

分小心，不能做出任何可能危及其地位的事。因此，他的许多以绘画形式发表的最有力的宣言，如《战争灾难》，只是在他死后才得以面世。另一个原因是西班牙孤立于欧洲其他部分的艺术影响之外。具有讽刺意味的是，由法国占领西班牙的暴行而在他那里产生的人物形象，却在19世纪中叶的法国先锋派画家和20世纪的超现实主义画家那里激起了灵感。

2　雕塑

单质雕塑

在19世纪艺术生活中，雕塑有其特殊作用，其中既有现实的原因，又有美学的原因。新古典主义雕塑家会比画家更严格地抄袭古典作品，因为，由于石头经久耐磨（青铜作品就很少留世），许多原始作品（或希腊作品的罗马复制品）得以传留下来。

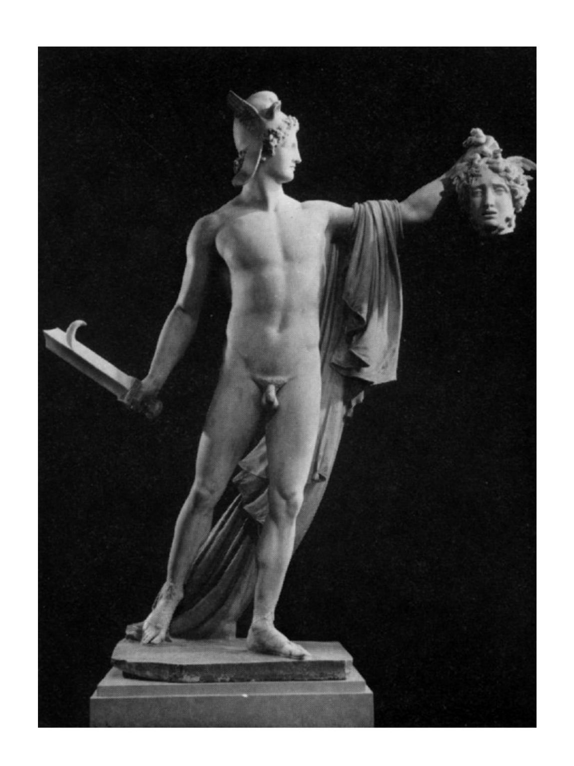
从美学角度看，18世纪人认定古典作品中寓含着尽善尽美的最高标准，这导致恢复古希腊的形式，来表达当代人的思想。人们相信，古希腊人接过了亚述和埃及人的原始而无定见的艺术形式，但把灵魂与感觉注入其中，从而取得了人类最高的雕塑成就，当时有一位评论家说："他们将勇武、庄严与美丽赋予其中。"

这个时期的艺术家对罗可可风格中所谓的轻佻与缺乏理性作出反应，试图在美学中树立真实、纯洁与庄严这些特质，他们认为这些品质都表现在古代最优秀的作品中。此外，恢复这些古典形式还有伦理方面的目的，即在纯洁艺术的同时纯洁社会。雕塑家要阐释人的精神需要，阐释他最细腻的感情，甚至他含糊的追求，和他对道德美与智慧美的看法。

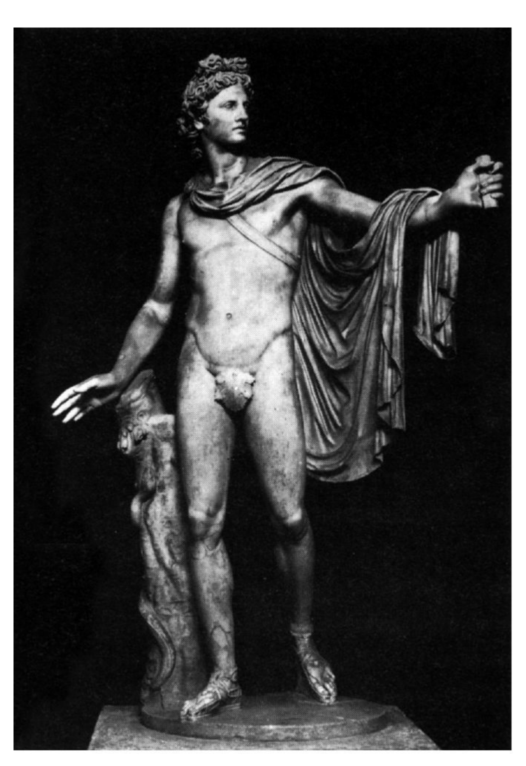
在表达人类最崇高的追求时，"感觉"（真实）与"灵魂"（理想）是融合的。在以此为目标的作品中，并不是每一件都能达到精神与感观的和谐的（但不一定是对等的）平衡，不过最成功的创作确实能达到"真实"与"理想"的合一，二者相辅相成，决不偏重一方。有两件作品表现了这种平衡，它们都是雕塑，都有明确的意图，都使"真实"与"理想"达到了和谐，但每一件对感观与精神的强调点又不同，与古典作品有不同的衔接。

其中一座雕像出自一位意大利艺术家之手，他从一个古典神话中得到灵感，那便是安托尼奥·卡诺瓦的《珀耳修斯与美杜莎之头》，塑造的是关于珀耳修斯的脍炙人口的古代神话。珀耳修斯是宙斯与达那厄的儿子，在一次阴谋中大难不死，并在神的帮助下杀死美杜莎。另一座雕像出自一位法国人之手，他是欧洲最前茅的人像雕塑家，作品受托马斯·杰斐逊的委托而作，这就是让—安托万·乌同的乔治·华盛顿像，那位美国革命的英雄，象征着新生共和国的领导。

两座雕像都部分地取形于一个共同的摹本，即《瞭望塔中的阿波罗》。人们认为这个作品体现着男性美的精华（如美第奇的维纳斯像被视作是女性美的缩影一样），它既给画家以灵感，也使雕塑家受到启发。比如说，这个时期的肖像画家常常让他们的画中人取《阿波罗》的那种姿势，即所谓的"对立平衡"或"对偶倒列"姿势（一种表现运动与生命的姿势）。



13. 安托尼奥·卡诺瓦作《珀耳修斯与美杜莎之头》，1804—1806年，大理石，高220厘米，纽约大都会艺术博物馆藏，弗莱彻基金会，1967年。



14.《瞭望塔中的阿波罗》，原作约于公元前4世纪，大理石，高224厘米，罗马梵蒂冈藏。

在《珀耳修斯与美杜莎之头》中，卡诺瓦模仿这种古典形象，并从古代文学里汲取了关于勇敢、职责和英雄业绩的主题，意在鼓励他的同时代人在道德与智力生活中乐于去发展这些价值。雕像大于真人，这反映了那尊古代样品的大小；而披巾、主题及对人体解剖的理想化处理都毫无疑问地使这座雕像在古典神话的永恒领域中占有一席之地。

人的形象被看作是高贵的造型，因为它是上帝最伟大的创造——人类灵魂的体现。当时的美学家认为，最适宜表现形体的手段是雕塑，大理石的裸体雕像被看作是用雕刻的形式来表现人类的魂灵；古典雕塑，由于其沉稳、持久和色调的一致，被认为是很好的摹本，尤适宜表达19世纪时人们相信正指导着社会的精神与物质的价值（至于神话故事中反映出来的动荡与对抗，若不是被新古典主义艺术家们完全忽视了，就是不能为他们所充分理解）。

如创造这座《阿波罗》的古代雕塑家一样，卡诺瓦也取得了沉稳与持久的效果。支撑形体重量的左腿（承重腿）的肌肉雕刻得如同不负担重量的右腿（虚悬腿）一样，紧紧地绷着，脸部的处理也是这样，没有使用细部特写，眼角没有皱纹，也没有其他线条来反映脸部的表情。由于采用普遍化的雕塑手法，造成全身相同的紧张状态，这就使雕像具有一种总体沉稳的感觉，因而看起来似乎有灵魂存在（均匀分布）。

卡诺瓦创造的这个男性形象，他的和谐、平衡与对称在自然界绝难找到。如同他古代的先辈们一样，卡诺瓦创造的形象力图尽善尽美，而这种完美是自然界企图达到却从未在任何一个单体身上实现过的。19世纪的雕塑家常常会发现（这种看法甚至可追溯到古代）：他们见过不只一个完美的手指，却从未见过一只完美的手；见过不只一个完美的鼻子，却从未见过一张完美的脸。但是，由于雕塑家熟悉自然与古代作品，因此知道（至少是人们以为他们知道）自然的意向，因而能创造出完美的形象，或一个“理想”，因为它符合艺术家心中的“理念”。

大理石材质既纯，无疵杂，又经久耐磨，因此被看作是表达理想境界的最佳材料。金属适合于做餐具，但用于雕塑却太俗太平常；木材的颜色和纹理使它不可用于理想的雕塑作品。大理石，至少是雕塑家使用的那一种，被称为“单质材料”，因为它质地细腻，纹理光滑，色彩适中，不会把观众的眼睛从形体的波动、起伏与线条上移开，也不会因作品表面可能由风剥雨蚀造成的缺陷而分散观众的注意力。同样值得赞叹的是，雕塑家在表现人类肉体时能够取得丰富多彩的表面效应与纹理，这在20世纪人看来，似乎是不可理解的。

古希腊人曾在他们的雕塑上涂颜色，因此，19世纪人看起来是如此动人的“色泽单一”，在考古学上却并不真实；然而对此，即使是当时最广闻博见的艺术赞助人和评论家都不以为然。事实上，这反倒更说明现代艺术家的独创性与革新精神，他们是在创作当代的雕塑，适合于他的时代与环境。换句话说，他得灵感于古代艺术，但又不是生吞活剥地照抄古代雕塑，而这种指责人们有时候确实是会听到的。

着色的维纳斯　当然，流行的看法中也会有例外。比如，一个英国新古典主义雕塑家，在罗马工作的约翰·吉布森——他受卡诺瓦和随之而获国际声誉的丹麦雕塑家伯泰尔·托瓦森（Bertel Thorwaldsen）的领导——就曾创作一座上彩的石雕维纳斯像，方法是在大理石抛光之前，在多孔的表面上刷一层薄薄的色彩。吉布森认为，他这样做就成功地接近于古代的雕塑，而且也接近了自然，摹拟了肉体、衣巾和其他真实物质的多种色彩。可以预计，维护“正确风格”之纯洁性的人会反对它，这尊雕像也确实引起广泛的议论，并得到“着色的（Tinted）维纳斯”的绰号，而在佛罗伦萨工作又负有国际声望的美国雕塑家海勒姆·鲍尔斯，则把它谑称为“染坏的（Tainted）维纳斯”。

给雕像着色的雕塑家受到批评，说他们简直就在照搬图梭夫人的蜡制人像；但是，如果用调节光线和环境的方法来制造色彩效果，那就不违反“单质材料”的要求了。事实上人们还认为在错误的光线下，大理石就没有表现力。德国新古典主义艺术家约翰·海因里希·冯·丹内克尔的《骑豹的阿里阿德涅》受到那些在“大旅行”中到法兰克福来参观的人们的广泛赞赏，因为精心配置的光线给白色大理石表面镀上了一层玫瑰般的肉色。光线似乎给予雕像活生生的肌肤，并且雕像是旋转的，使观众感到更便于观赏。

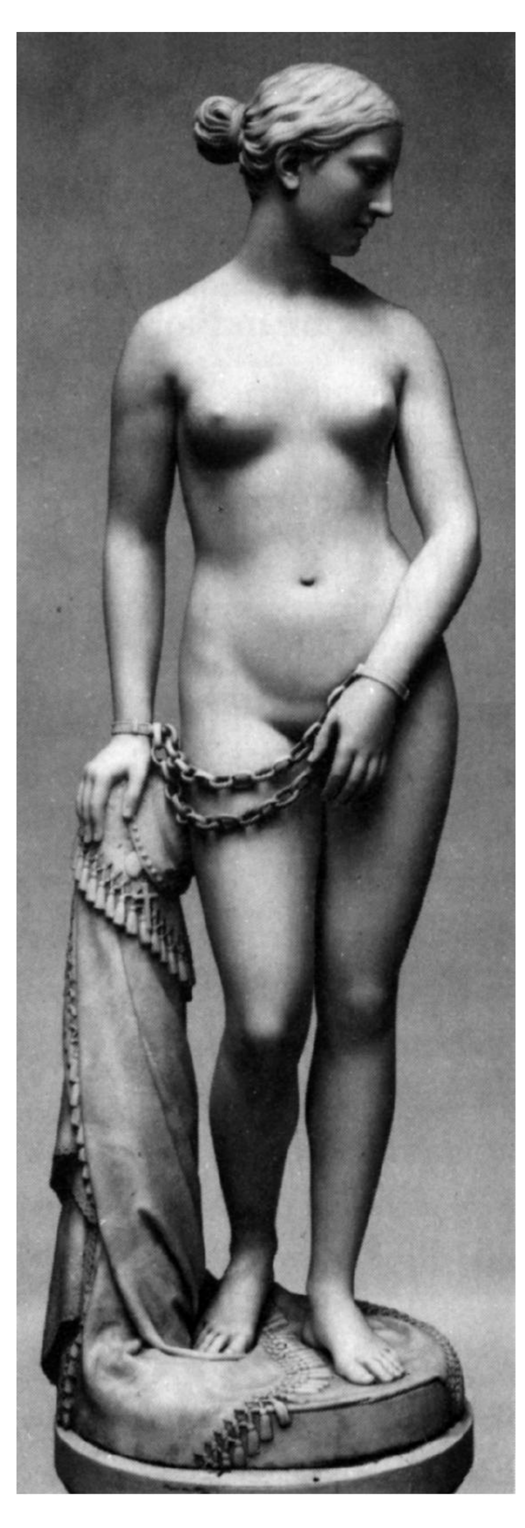
海勒姆·鲍尔斯引进了塞拉维扎大理石（由其出产地得名，这个城在佛罗伦萨附近，塞拉河和维扎河在此汇合），那些石矿，米开朗基罗在16世纪时曾经为美第奇家族开采过。塞拉维扎大理石比当时正在使用的卡拉拉大理石更纯、更白（也更可估测），不久就成为“正确风格”最推崇的石质原料。当时光技巧十分流行，这种石头表面据信就特别适用于这种技巧。

雕塑家认为，在展览他们作品的房间中，墙壁应该是肉桂色或栗色的，这样可以在大理石表面投上一层皮肉的颜色。光线应该柔和、漫射，不留下线条的阴影（几何形的僵直线条与人脸、人体的有机形状截然不符）；煤气灯光因此就比较好，因为它在石雕表面上留下了生气；对站立的雕像或人物塑像来说，光线应该足够高，使鼻子的阴影刚好在上嘴唇的边缘消失，从而能看到整个嘴部都在光线的照耀下，不至遮蔽在阴影中。

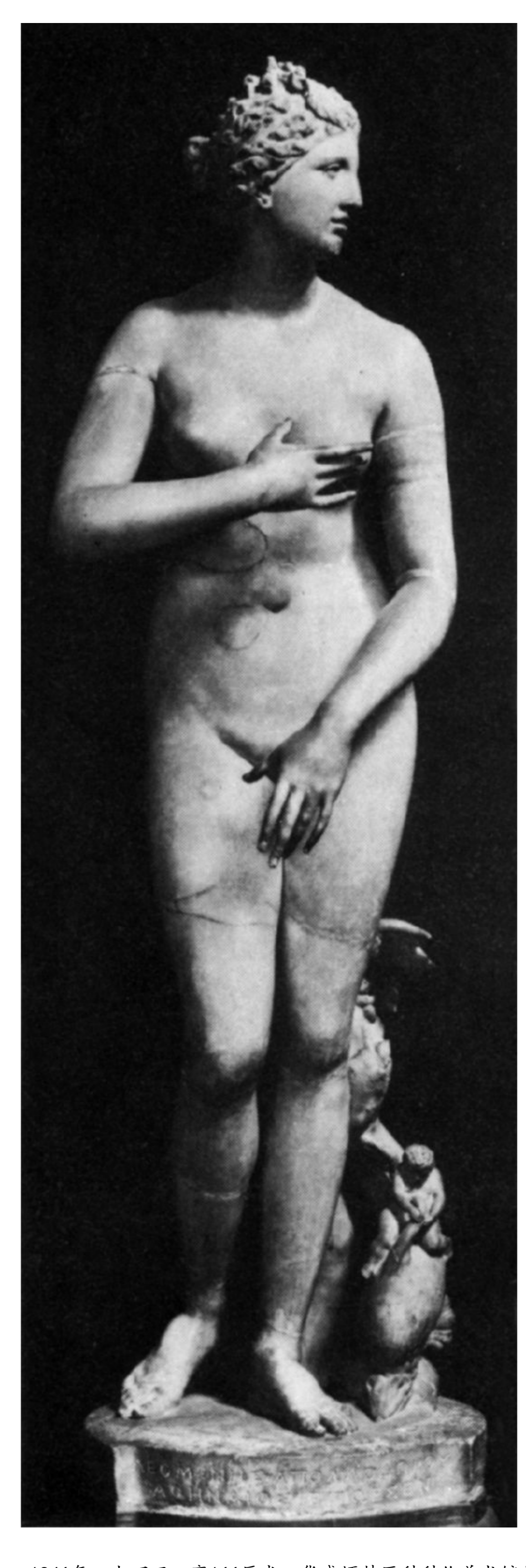
鲍尔斯的《希腊女奴》给正确风格注入一种新的自然主义精神，这尊雕塑最早在1845年于伦敦展出。经过在伦敦以及在法国和美国的展出，它成为国际知名的作品，在19世纪中叶对新古典主义雕塑产生了广

泛影响。《希腊女奴》受希腊独立战争的启发（同时又不无对美国蓄奴问题的暗示），就造型而言，它借鉴于古代作品《美第奇的维纳斯》以及乔凡尼·波隆那（Giovanni Bologna）的雕塑作品，鲍尔斯在佛罗伦萨时就对这些雕像钦佩不已；他也借鉴了画家安格尔笔下的人物形象。

与卡诺瓦相比，让—安托万·乌同那身着时装、和真人一般大的雕像《乔治·华盛顿》受《瞭望塔中的阿波罗》中“对立平衡”的影响，就不那么明显。虽然乌同想把华盛顿塑造得身穿古代服装，但华盛顿本人却希望穿上时装，并援引威斯特的《沃尔夫将军之死》为先例，来佐证他的决定——这当然是可以理解的。乌同在佛农山庄[3]为华盛顿拓了一副真人面目（现藏纽约摩根图书馆），并塑下了华盛顿的手、靴、手杖和表袋等等，做下了准确的记录。



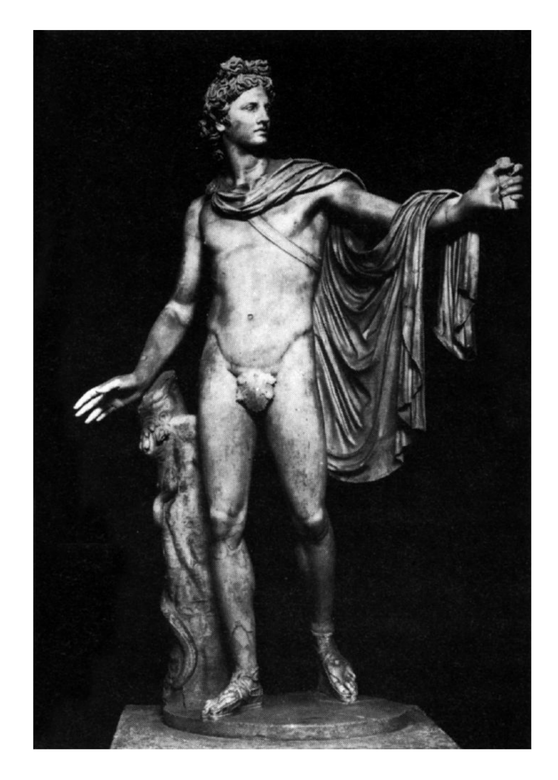
15.《美第奇的维纳斯》，依照公元前4世纪希腊原作重塑的罗马复制品，大理石，佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏。



16. 海勒姆·鲍尔斯作《希腊女奴》，1846年，大理石，高166厘米，华盛顿特区科科伦美术馆收藏品，威廉·威尔逊·科科伦赠。

这些后来成为关于华盛顿形体的确切记录，而且后人要塑造华盛顿形象，都以此为摹本。乌同将一个精确的华盛顿像与华盛顿的思想结合起来，用古典的“对立平衡”来表达：他左手下的棒束象征联盟，宝剑插于鞘中，是和平的征候。乌同把真实与理想融为一体，因而能成功地经受雕塑趣味的转变。一个世纪以后，为纪念华盛顿就任总统一百周年，在纽约格林尼治村华盛顿广场公园建造了一座纪念门，当时亚历山

大·斯特林·考尔德（活动雕塑和固定抽象雕塑的先驱小考尔德的父亲）仍然用它来做门上华盛顿塑像的范本。



17.《瞭望塔中的阿波罗》。



18. 让—安托万·乌同作《乔治·华盛顿》，1785—1788年，大理石，高188厘米，陈列于弗吉尼亚州里士满市州议会厅。

1806年，第七代埃尔金伯爵托马斯·布鲁斯（Thomas Bruce）把一些雕塑从雅典卫城移往英格兰（这些雕塑现在叫作“埃尔金石雕”），这曾使许多人兴奋不已，并增强了19世纪人们对希腊雕刻艺术的兴趣。

这些雕塑的年代比《瞭望塔中的阿波罗》还要早，风格也比较拘谨，于是这种特征就影响到当时新古典主义的主要雕塑家。例如，安托万·卡诺瓦1818年为北卡罗来纳州罗利市州议会所作的乔治·华盛顿坐像，就以希腊巴特农神庙东山墙上狄奥尼索斯的形象（约公元前438—前432年）为原本，而这正是埃尔金石雕中的一个。卡诺瓦曾造访英格兰，他在此研究过这些宝藏。

显露的灵魂　在用“正确风格”进行创作的英国雕塑家中，约翰·福莱克斯曼有过深刻而广泛的影响。福莱克斯曼最著名的雕刻作品是墓碑，比如威斯敏斯特教堂中的《曼斯菲尔德墓碑》，更突出的是奇切斯特大教堂中的艾格尼丝·克伦威尔碑。福莱克斯曼对瑞典科学家兼神学家伊曼纽尔·斯韦登博格（Emanuel Swedenborg）崇拜有加，他的思想对19世纪艺术有重要影响。《克伦威尔墓碑》是第一批充分反映斯韦登博格思想的浮雕作品之一，其中福莱克斯曼表达了斯氏这样一个教导：人死后，肉体失去其形（即所谓“躯壳”），却在一“神体”中保留其正身（灵魂寓于其中）。这块碑具体地说对墓碑雕刻、一般地说对理想化的雕塑都很重要，其原因既在于福莱克斯曼强调用形体的图像来表达精神的存在，也在于他典雅的浮雕风

格。海勒姆·鲍尔斯（他也崇拜斯韦登博格）把雕塑中的“神体”叫作是“显露的灵魂”。

福莱克斯曼应聘为陶瓷厂商乔赛亚·韦奇伍德（Josiah Wedgwood）的新瓷器创作了许多设计图，都是从古代摹本中汲取灵感。韦奇伍德瓷器深受欢迎，福莱克斯曼的设计也就不胫而走，对绘画、雕塑和装饰艺术都产生了影响。他为荷马、埃斯库罗斯和但丁作品所作的插图使他取得了国际声望，他那像浮雕一样的纯净绘画风格，成为后世艺术家们取之不尽的灵感源泉，这些艺术家中，有大卫、安格尔、戈雅和龙格。他写有《雕塑演讲集》，这本书的出版（1829年）使他的思想、理论和实践进一步地传播开来。



19.《荷马封神图》，福莱克斯曼设计的韦奇伍德蓝白青花瓷图案，约1778年。



20.《舞蹈的时序女神》，福莱克斯曼设计的韦奇伍德蓝白青花瓷图案，约1778年。

多质雕塑

和新古典主义雕塑家一样，浪漫主义雕塑家也对人的形象锲而不舍，虽说他不限于以大理石为创作材料；浪漫主义的人物塑像也服从于真实与理想的适当平衡，他也从古代作品中汲取灵感。然而，浪漫主义雕塑与新古典主义雕塑的不同之处在于，它的主题表现热烈的感情，它的风格具有强烈而带夸张色彩的动作特征，往往用类似于速写的技巧加以表达。弗朗索瓦·吕德在巴黎凯旋门上的作品《马赛曲》，就是这时浪漫主义雕塑的优秀样板，其作者也是浪漫主义的主要艺术家之一。

凭借古希腊罗马的造型、现代的原材料和巴罗克式的构图，雕塑家使一个当代事件具有形和心两方面的力度。它表现在1792年革命中，法国志愿军正拿起武器，疾步如飞地去保卫边疆。罗马战神柏隆娜占据整个群雕之冠，她正率领这一群人去战斗，这使人想起德拉克洛瓦献给1830年革命的《自由引导人民》中的自由神。柏隆娜左腿后伸，把她那巨大的带翅身体推向前进；她的右臂伸向前方，手中握着一柄剑，这造成一条显著的中斜线，伸展到整组群像的宽度。在她之下，作品的主题在右下角那位军士的剑上、在旁边那位孩子弯曲的左臂上、在与柏隆娜身首相应的那个人物的肩膀与高举的右手上重复地表现，柏隆娜身后那飘舞的空剑鞘，更增强了这高亢奋发、刀功深邃的浮雕像的前冲动态感。她右腿的姿势在下面那些士兵的形象上得到重复，造成了群雕的形态整体性。

吕德的人物让人回想起如《拉奥孔》这样的古希腊杰作，16世纪初这个作品在罗马出土时，曾经使米开朗基罗大受启发。吕德的人物生动异常，结构又紧凑，由夸张的动作和肢体的细节表现出来，与古希腊雕塑中极端的现实主义有许多共同之处。扭转的头、拧曲的身体、纠缠的手臂与腿脚，这些都不合自然界的法则，但细节上的极端现实主义处理方法却有理由把它称作是自然主义的。吕德的人物挤塞在一个浅浅的薄层上，受到复杂的光影结构的“激发”，似乎就要从石雕的锁闭中蹦出来。



21.弗朗索瓦·吕德作《马赛曲》，1833—1836年，石刻，约13×8米，巴黎凯旋门。

形成吕德的浮雕风格的坚硬轮廓和紧凑画面，到他学生让—巴蒂斯特·卡尔波那里就软化了。他的浮雕群像《舞蹈》带有德拉克洛瓦笔触的情调，他的风格则预示了罗丹那种类似于速写形式的表面处理。把这幅在巴黎由夏尔·加尼埃设计的歌剧院正墙上所作的浮雕，和吕德的《马赛曲》作比较，就可明显地看出其较为松弛的人物姿态是受了18世纪的影响，其动作和面部表情表现着嬉戏的情趣（卡尔波还是个画家，受罗可可装饰画的影响）。人物的大小接近真人，表面的处理也近似于人类柔软的肌肤。

在动物群雕如安托万—路易·巴里的作品中，可以看出浪漫主义雕塑所充满的那种特别狂暴的紧张状态。巴里是德拉克洛瓦的朋友，后者在《日记》中曾提到过巴里的青铜作品的感染力。巴里的《老虎吞食恒河鳄》曾获1831年巴黎美展二等奖，它典型地表达了自然界为生存而斗争的主题，这个主题他表现得很有力度。巴里深受在巴黎植物园研究自然的影响，也受最早发掘这类主题的英国画家乔治·斯塔布斯的影响，他的青铜小作品因其奇妙与活泼而不断地受到人们的赞扬和好评。当他在巴黎自然史博物馆教授解剖学时，他有一名学生，那就是注定要成为19世纪后半期最有名望并将给时代的艺术带来深刻变化的艺术家——奥古斯特·罗丹。

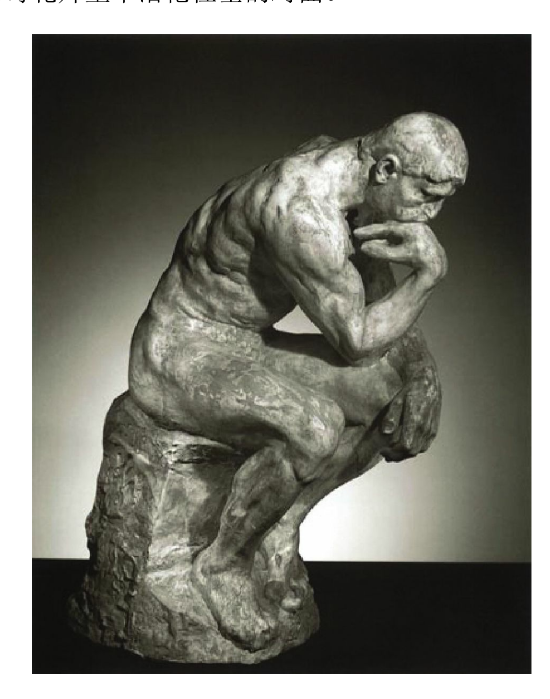
美的精髓与自然之爱：奥古斯特·罗丹

按传统标准，罗丹（1840—1917年）不是一名好学生，他进不了美术学院，就只好在“小美术学院”卢浮宫学画，在阿尔贝—欧内斯特·加里埃—贝勒斯（Albert- Ernest Carrier- Belleuse）的画室里学习，加里埃—贝勒斯据说是第二帝国最有才华的装饰雕刻大师。这两人的友谊断断续续地维持了十八年，颇有互敬之特色。为表达对老师的高度颂扬，罗丹在1882年用塞夫尔瓷器制作了加里埃—贝勒斯的塑像，这种技术是由加里埃—贝勒斯恢复起来的。罗丹这一举动，大概就可以从两人的友谊中得到解释。加里埃—贝勒斯半身像据信是罗丹在19世纪80年代所作的最动人的人像作品，正是在这时，他的惊人成就开始得到承认。

罗丹的第一个重要作品《青铜时代》受到人们批评，因为据说它是以一个活人为模体铸塑出来的。虽然罗丹提出相反的证据，其中包括铸模和照片，表明他已脱开了模特——模特是一个比利时士兵，名叫奥古斯特·尼特，但批评他的人怎么也不肯相信这是一件真正的雕塑品。他的思想在早期不被人们接受，这对罗丹有长久的影响。

对罗丹来说，美的精髓在于生命，其最高艺术表现形式就是在运动中体现着自己的人物造型，哪怕只是在简单的行走中也罢，如雕塑作品《布道的施洗圣约翰》那样，那是他的第二件重要作品。罗丹把圣约翰的两只脚都造得伸平拉开，一如行走，从而把一个步履中的好几个动作结合在一起了。右腿右脚正在起步，脚跟脚尖都紧贴地面；左腿左脚似乎正结束前一个步子，脚板平张，腿脚也牢牢地置于地上。《圣约翰》有一个摹本即《行走的人》，那只是个躯干，没有臂首，因此就更清楚地集中在行走这个动作上。这种抽象的表达方式对20世纪的观众来说显得格外有吸引力。

在《思想者》中，人物塑造在“思”这个动作里。该造型原是打算用作《地狱之门》里的主要人物的。《地狱之门》在1880年交给罗丹创作，是新建的装饰艺术馆中的一套房门，罗丹从但丁的《地狱篇》和波德莱尔的《恶之花》中选取了主题。《思想者》这个形象有人说就是但丁自己，他正在审视地狱；也有人说是雕刻家本人，或象征着一个正在沉思的人（罗丹自己就这样说）。虽说人物造型从形象上说部分地取自于卡尔波1861年的《乌果利诺和他的儿子们》，但雕塑方面的主要影响却来自米开朗基罗，罗丹的许多作品都与他有关。人物那若有所思的形态，是受启发于美第奇的洛伦佐像，那个形象安置在佛罗伦萨圣洛伦佐教堂的美第奇礼拜室中。米开朗基罗在西斯廷天顶画中的耶利米形象也对姿态有所启发，并启发了构图上的某些细节，如左手的位置等等。把右肘放在左腿上而造成的扭曲，是从朱利亚诺墓上《夜》的象征形象移植而来，这个墓在美第奇礼拜室中洛伦佐墓的对面。



22.奥古斯特·罗丹作《思想者》，1880—1889年，青铜，高70厘米，纽约大都会艺术博物馆藏，托马斯·F.瑞安赠品，1910年。



23.奥古斯特·罗丹作《地狱之门》，青铜，550×370×100厘米，巴黎罗丹博物馆。

《思想者》已成为世界上人们最熟悉的艺术形象之一，被制成无数复制品（即便是为毫无鉴赏价值的商业目的也罢），展现在全世界各种各样的机构中（大学、图书馆、政府大楼等），而且被罗丹选为自己的墓志石。《思想者》成了当今时代的塑像，它通过人物的雕像而表达了人类的状况。

罗丹相信艺术与宗教有相同含义，也与对自然的热爱是同一个意思；对他来说，三者合一。人物形象第一次依照人的本性把真实（自然）与理想（宗教）结合起来，他的塑像已不再是人类形体的表达，而是一种体现着人类复杂而深刻的感觉与情操的意象。

新古典主义用阿波罗、珀耳修斯或维纳斯的形象来启发和教育人，办法是把他们与古代神明和英雄们的完美道德、智慧与伦理相联系。浪漫主义雕塑在形式制作上更为自然主义，把人的感情表现在当代的、历史的或神话故事的题材里。到19世纪中期，越来越多的评论家和公众们对古典的语言厌倦了，他们想见到生活中的新鲜形象，这种形象呼唤“活着的心与脑”。罗丹的人物发出了这种呼唤，再没有什么比那将近两百个人物形象更尖刻地表达这一点了，这两百个受熬煎的人的大海，刻在《地狱之门》上，排列在《思想者》的上下、左右和周围。

创作任务始终没有完成，因为政府反对为博物馆专建一座大楼。这套门于是就留在罗丹自己的画室里。以后的三十七个春秋，他把门上的形象增增减减，修修补补，不断地试验，解决构思、空间与表情问题。雕塑的含义也常有变更，除了有些细节如《乌果利诺》和《保罗与弗朗切斯卡》之外，总体的寓意暧昧不明。主题是异化、绝望与死亡。《三个幽灵》站在横梁上，象征着死亡的胜利（由门底部的坟墓显示出来，幽灵的手指向坟墓）；人之行动的无力由幽灵之下的形象强调出来，他们表现出不同状态的孤独，人类被判定要处在这种孤独中。

罗丹的雕塑说明，人物形象几乎有无限的可能性去表达人类痛苦的程度与精细之处。浮雕的深浅不一，从火苗似的波状纹——仿佛只是青铜底上不规则的突起，到完整的立体人像——他们的手伸展抓提，似乎要闯进观众的世界。人物大小各异，表明整个构图没有单一的中心，这就加强了充斥于整个画面的分散迷离之感。

构图被大门切割，大门就像是画框，造成一个印象，即由翻滚扭转的人物塞满的海洋延伸到那大方框

之外的地方，有一些人形甚至钻到方框外面来。这种“穿透”效果是由15世纪尼德兰和意大利的画家、装帧家发展起来的，为的是创造更接近于真实世界的自然景象。在艺术史上，没有哪座纪念门像罗丹的《地狱之门》那样，把幻觉派与印象主义中不留形迹的手法与雕塑的特色结合得如此动人。

罗丹制作的碑塔、肖像和其他雕刻品，不仅用青铜，也用大理石，而大理石作品也一样成为争议的对象。有人说，罗丹不是石质材料的大师，其石雕也非由他自己抛光，这种说法并不准确。实际上，他早年就开始雕刻石块，对这种材料相当熟悉，也可用它进行创作。雕塑家普遍雇用石工，大师通常可以抛光石块（常需要很大的工作量），但这种“打草稿”的工作（准备石料以备精雕）是很耗费时间的，它并不需要大师自己去做，因此就留给助手去完成。

现代古迹　人们认为罗丹开创了一种雕塑新风——把片断当作完成的艺术作品。这也是不确切的，因为自古典时期起，分解的片断就是西方艺术的一部分，而19世纪就很流行将它视为完成的作品，这远在罗丹制作不完整的人形与断片之前。但19世纪所极力推崇的片断，要么是著名雕像的细部，如《美第奇的维纳斯》之脚；要么含有重要的情感意义，如罗伯特·布朗宁和伊丽莎白·巴雷特·布朗宁夫妇紧握的两只手，象征他们忠贞的婚姻，那在当时是一段佳话。这两只手既有青铜铸品也有石膏制品（石膏制品还涂上了肉色），它当时广为人知，还制作了许多复制品。这种类型的片断似乎是现代的古迹，它与其说与艺术有关，不如说与私人或公众的信念有关。但罗丹对片断的兴趣，像他对不完整的人体所怀有的那样（比如《行走的人》），意在表达人类生活的某些本质，而这在他来说就是美之本源。

3 浪漫派风景画

英国的花园风景

大约1720年以后，在伯林顿勋爵（Lord Burlington，即Richard Boyle）的圈子里，出现了一次“英国式中国风景花园”运动（它的名称就是这样）。伯林顿是英国古典主义传统的领袖，他得到多才多艺而才华出众的建筑家、风景园艺家、画家兼设计家威廉·肯特的帮助，认为罗马共和国和古代中国那种不拘形式的花园体现着它们政府的宽大为怀以及它们对自由的向往和尊重（虽说这两大文明在时间和地点上都相去甚远）。这样一来，英中式风景花园就自然而然成了由英国政府所体现的英国自由的象征了；进而，这种花园中弯绕的小径溪流和凹凸的岬角屿峡饱含着自然的气息，形成与凡尔赛几何形花园的鲜明对比；而凡尔赛花园，据英国评论家声称，是强把自然套在一件直挺的外衣里，体现着法国式残暴的专制政府形式。

克劳德·洛兰和加斯帕尔·普桑的风景画为花园设计师们提供了摹本，比如像号称“能人”的兰斯洛特·布朗等。他们按克劳德的模式来修饰地面，例如框架式的图案，加上古代废墟以及诸如此类的东西。威廉·吉尔平牧师（Rev.William Gilpin）提出的“美丽如画”（picturesque beauty）这个词，就是用以描述风景花园所表现的这种早期绘画中的优美风光。像里士满、奇斯韦克和斯托这些大花园，都反映着“风景如画”的美学观点。英国诗人詹姆斯·汤姆森（James Thomson）受到启发，写下了这样的诗句，说它们像“……田园的风光。唯绘画可与之争强/打扮起她的少妇，显露她妩媚之处……”

且不提风景花园这种传统在政治和民族方面的起源，仅就“风景如画”与雄伟壮丽这两种概念之间的争执而言，就曾对绘画和文学发生过巨大的影响。散文和小说都对风景如何才叫美发表过见解，在简·奥斯汀的《理智与情感》中，玛丽安·达什伍德希望得到“每一本会告诉她如何去欣赏盘根错节的老树的书”。尤维代尔·普赖斯爵士（SirUvedale Price）在他的《论风景如画》一书中建议对伯克关于雄伟秀丽的分类加以修正，而理查德·佩恩·奈特（RichardPayne Knight）则写了一本《鉴赏原理析疑》。

人必须与自然相结合，自然与人的情绪及美的感受相关联，这些认识，现在清楚地表现在艺术家的尝试中，他们要表达对乡村的感受，而不是单纯对它加以摹拟；他们要传递对某一特定地区的情趣，而不是对整个自然的情感。这些想法在两位最伟大的英国浪漫派风景画家的作品中最有代表性，他们是J.M.W.透纳和约翰·康斯特布尔。

J.M.W.透纳：写形传神

约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（1775—1851年）出身贫寒，是伦敦考文特花园处女巷一个理发师的儿子。他父亲从这早熟的儿子那里得到经济上的收入，儿子能作优美的风景画，很多人愿意买。由于这些画，透纳很早就在事业上做到了经济自立；他没有结过婚，游历很广，旅行影响到他的画作。

透纳在美术学院中晋升很快，二十四岁时他就成为皇家美术学院的副院士，二十七岁成为院士。1807年他当上透视法教授，1845年出任代理院长；由于他处理事务精明能干，因此就受托清点学院的藏书。在其事业之初，学院曾当着反对派的面支持过他，透纳因此感激不尽。

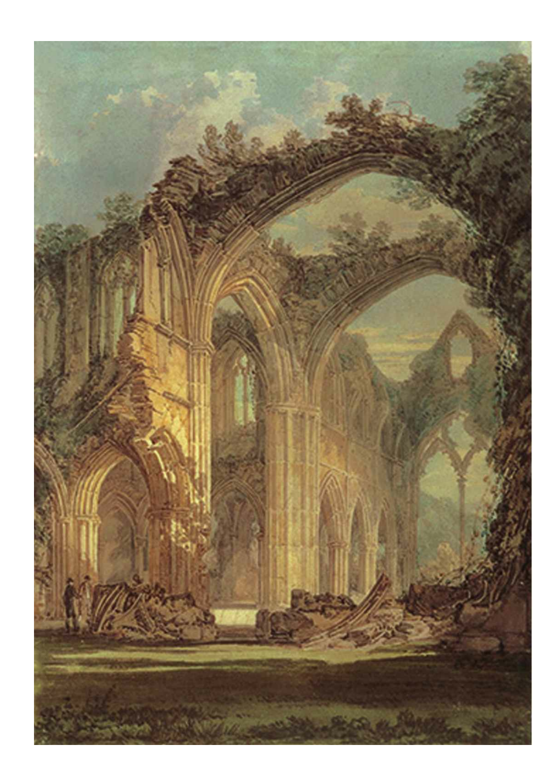
透纳早期作品遵循风景写实的传统，对真实的地点作准确的描绘。他受法国画家克劳德·洛兰的影响特别深，还有理查德·威尔逊以及他的朋友托马斯·格尔丁，格尔丁在1799年创立了一所速写俱乐部，以便在英国建立一个历史风景画派。另一个对他有影响的人是约翰·罗伯特·科曾斯，科曾斯对这一代画家的影响非常大，特别是他的素描。透纳和格尔丁都曾为托马斯·门罗（Thomas Monro）临摹过这些素描，门罗是伦敦的医生，艺术赞助人，他在1794年为科曾斯医治过精神失调症，他自己也是位业余画家，扶持过大量艺术家，他让他们到家里来，把家当作他们的画室。

到二十五岁的时候，透纳的风景写实画已经很受欢迎了，卖得很抢手，他因而也能够经济自立。这些画都符合当时流行的英国风景花园的“画境”传统。

1805—1810年，透纳作了一批油画速写，画的是沃尔顿到温莎之间的泰晤士河风景，也画怀河的景色。在这些画中，他记下瞬间的自然景象，再加上与“风景如画”相匹配的威严气氛。这些是透纳唯一一批直接取自于自然的油画，有人说，大概也是画家们最早在现场完成的一批作品。

在《丁登寺》中，透纳用写实方法画下了建筑结构的“形”，又结合以戏剧性的明暗效果，这使建筑物和这块地方都具有一种神秘而可畏的雄伟感觉。“威廉·华兹华斯有‘1798年7月13日重游怀河岸边作于丁登寺上游几英里’”一诗，其中回忆他在五年前首次见到这地方时被它迷住，从而激发起雄伟美感的情形：“……轰鸣的瀑布如激情般追逐我：/那高大的石块、崇山和幽暗的森林。”现在，在他旧地“重游”时，他把对这个地方的感情与人性合为一体：“我已学会用冷眼旁观自然；/不再像那无思无虑的青年，/我常常听到人性那无声而凄凉的召唤。”

另一位作家威廉·吉尔平牧师描述他神迷于那幽幻的大气，它总是在变，却又总是和谐；他还在《怀河观察》中描写了丁登寺周围的土地。这个地区也是美术学院院士菲利浦—雅克·德·卢瑟堡一幅风景画的素材，卢瑟堡是活动布景的先驱人物，他为演员戴维·加里克作舞台布景，也就是那位全伦敦都拜倒在其脚下的人物、戏剧界的改革家。卢瑟堡的旋转风景，他的大洪水、沉船、雪崩等等场面都影响过透纳，影响他在1800年代初所作的高山景物和大型风景想象画。



24.J.M.W.透纳作《丁登寺废墟内景》，1794 年，36 ×25.5厘米，铅笔和水彩画，伦敦大英博物馆藏。

许多人认为，卢瑟堡的《埃多浮士空》企图真实地重现自然景观，以达到雄伟壮阔的效果，这超出了阳春白雪的范围。“埃多浮士空”是一座剧场（其舞台宽1.8米，进深2.4米），它不用演员，而展示风雨之类的“活动图画”，配之以彩光和雷、电、风等音响效果。波浪刻在木头上，涂上色，动起来，还产生水沫。乔舒亚·雷诺兹爵士把这座剧场介绍给学生，说它是人工表现自然之雄壮的最好学校。

透纳不肯用这种剧场效果，而只用色彩来表现宏大广阔和悲壮的景象。在人们认为是他的第一幅大师之作的《暴风雪：汉尼拔及其军队翻越阿尔卑斯山》中，流露着他终身抱有的悲观情调。浪漫主义关于人与自然争斗以求生存的主题，到他这里变成了：在自然的愠怒之下，人微不足道（参看第12—13页；《沃森与鲨鱼》、《青马上的死神》）。

这幅画产生于许多相互关联的经历之中，这些经历可以帮助我们了解透纳的创作方式。他早期的油画受荷兰航海画的影响最深，但在1802年，亚眠和约签订之后，他和皇家美术学院的院士们一起去巴黎，观看卢浮宫里的伟大作品。他在那里对提香、普桑和伦勃朗的作品印象特别深，这次参观也使他对气势雄伟的“历史风景画”格外感兴趣。

透纳然后去漫游阿尔卑斯山，亲身体验它的举世奇观，这是雄壮风格的关键所在；他在门罗医生家临摹过卢瑟堡和科曾斯对瑞士和意大利风景的描绘，于是他把自己的亲身体验和这些描绘加以比较。最后，在1810年，他与一个朋友在约克郡荒野里经历了一场暴风雨，他费尽全力把风暴的每一点变化都记下来。这以后，他对那朋友的儿子说，这些草图将在两年的时间里画成《暴风雪：汉尼拔及其军队翻越阿尔卑斯山》。

透纳能准确地记录自然，特别是其中雄壮的场面，这种敏锐的观察力驱使他有一次爬到一艘汽船的桅杆上整整待了四小时，尽情让暴风雨冲洗撞击。他这样做是为了观察暴风雨，更重要的是经受暴风雨冲击所造成的恐怖。由此而产生的一幅画，其标题很典型地反映了透纳使用长标题的特色，他的某些标题还包含他的诗句。这幅画的标题是：《暴风雨——汽船在港口的浅水上打信号，接受导航。作者在暴风雨中，时值“河神号”驶离哈里奇之夜》。这种对恐怖的感应是雄伟风格的一个主要成分，它反复出现在透纳的作品中；在其早期创作生涯里，特别令人印象深刻地表达在《埃及的第十次天灾》中。

克劳德模式　摇对透纳的事业有终身影响的还有一个人，这就是法国画家克劳德·洛兰，他的影响在1814年透纳创作的《涉溪》中表现得最明显，这幅画真可说比克劳德还克劳德。透纳为向后世表明他确已超过克劳德，曾要求把《狄多修建迦太基》和《晨雾旭日升》这两幅画挂在克劳德创作的两幅画（《海

港》和《磨坊》）旁边，以此作为条件而把他的画捐赠给英国政府；这个要求至今仍得到尊重。在《涉溪》中，透纳严格遵循克劳德的模式：一个框架式构图（称“侧景”，原系舞台术语，意指侧面布景围成一个中央空间），内含一幅农家图景，右边一大片树丛，配之以左边的一小片，达到平衡；低矮的地平线，前、中、后景清晰可辨；光效应清明透彻，中间有一片反光带（在这里是溪流），弯曲地伸向画面后方，把观众深深地带向景色；在中景上有一片古代的废墟。

透纳还好几次旅游意大利，这些游历加强了一种倾向，即用一种近乎抽象的手法描绘“大气”。有两幅作品约相隔十年，很好地说明了这一发展。透纳早期的风景写实画法在《威尼斯大运河》中与“大气的抽象”结合起来，而在《雨、蒸汽和速度——大西铁路》中，透纳不用线条的笔法远远把他早期所执着的细节描绘抛在一边。在后面这幅画中，已经看不到克劳德的影子了，所有细节描绘都让位给机车的形影及拱形的通道，蒸汽驱动的车头沿一条压缩了的斜线冲进观众的空间。透纳在此夸张地表现铁路对自然景象的侵犯，虽然这并不是画作的主旨，但它却凑巧评判了工业革命给英国带来的变化。



25. J. M. W. 透纳作《暴风雪：汉尼拔及其军队翻越阿尔卑斯山》，1812年，画布油画，145×236厘米，伦敦泰特美术馆藏。



26. J. M. W. 透纳作《涉溪》，1814年，画布油画，193×165厘米，伦敦泰特美术馆藏。

金色视景和彩色蒸汽　透纳是西方艺术史上第一流的色彩大师，他后来对法国的印象派有影响（但他们不愿意承认这一点），他新提出的色彩调配原则预示了20世纪的着色理论。

还是刚才那两幅画，表现了透纳对自然中光彩的追求。他在色彩调配上标新立异，由此而达到了光辉夺目的效果，比任何一种颜色单独所具有的色彩都鲜艳。深色里加了白彩（使之接近灰色），从而淡化了，也就是稀释了；浅色则维持原状，也就是说，不加以淡化（不添加白色）。

比如在《威尼斯大运河》中，运河由建筑物所组成的侧景围住，主要呈现深色，但又没有深到极点，因为颜色被淡化了；天空的暖红色也没有红到极点，因为它也被淡化了。但体现画面细节的纯黄纯橘色零

散地铺开，它们尽可能地保持原色，因为它们未加淡化。在被淡化的底色上，这些纯净的色彩每一个都显得格外耀眼，而合在一起就形成一种光辉，让约翰·康斯特布尔受到鼓舞，把透纳成熟的创作叫作是“金色的视景”。

在《雨、蒸汽和速度》中，明亮部分主要集中在画面中心，飞驰的机车就是从那里冲出来，像一座浮雕似的要从那里凸出。前面那幅画更注意的是细节的写实描绘，画面色彩更多更丰富；后面这幅画则较少细节描绘，画面色彩较少也较单一。透纳的作品向更抽象的自然形式与光线发展，约翰·康斯特布尔和评论家威廉·黑兹利特都认为，他是在用“彩色的蒸汽”作画。

透纳受歌德的色彩理论吸引，这个理论最初于1810年发表，然后在1840年由查尔斯·伊斯特莱克（Charles Eastlake）翻译成英文。歌德不同意牛顿的说法，他认为所有色彩都出自光和影的明暗配合，而且有两个基本色质，即黄和蓝。歌德还把人的感情与颜色联系起来，把阴影当作色彩来讨论，或当作是色彩的透明程度，还解释眼睛在感知色彩过程中的积极作用。1843年，透纳为歌德献了一幅画：《光与彩（歌德理论）——雨后晨曦，摩西书写〈创世记〉》。

透纳的绘画不修边幅，这使一些人感到气愤，另一些人则痛加斥责。这些人中有一位是乔治·博蒙特爵士（Sir George Beaumont），一位鉴赏家，他对透纳的作品公开批判，这大大妨碍了透纳出售他的大幅油画，即便美术学院支持透纳也无济于事。此外，人们还批评透纳的作品千篇一律。为抵消这些反对意见，透纳在1806—1819年间连续刻版印画，辑成《画坊集》，那是一本各式风景画的集要，包括历史画、高山画、草原画、海洋画、建筑物画等等，这部画集受克劳德的《真品集》影响，但后者的刊行是为不同的目的，是为了收集克劳德的真迹。透纳的画册虽很有教益，但不幸质量参差不齐，其中既有技术问题，也因为透纳没有在印行方面花足够的钱。



27. J. M. W. 透纳作《威尼斯大运河》，1835年，画布油画，91×123厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（科尔内利乌斯·范德比尔特赠品，1899年，第99.31号）。

到1843年，透纳的名声已经下降了，就在这时，约翰·拉斯金（1819—1900年），即注定要成为19世纪最有影响的评论家之一的那个人，出版了他的《现代画家》第一卷。这本书的全名很长，但对透纳大加褒扬，书名是《现代画家：从现代艺术家尤其是皇家美术学院院士J.M.W.透纳阁下的作品谈起，其风景画已超过古代所有的大师，并得到作品之真、美、智的证明；一位牛津毕业生著》。

透纳在晚年日益退隐，他的绘画也日益注重于他自己对光和彩的特别感受，以及用色彩来重现这种感受的可能性。



28.J.M.W.透纳作《雨、蒸汽和速度——大西铁路》，1844年，画布油画，91×122厘米，伦敦国家美术馆藏。

约翰·康斯特布尔：捕捉瞬间

透纳的作品与他的同时代人约翰·康斯特布尔（1776—1837年）完全不同。康斯特布尔和透纳从来不是好朋友，这在相当程度上是因为他们的性格很不同。此外，康斯特布尔还认为透纳粗野不堪，尽管他对透纳的聪明十分钦佩。

康斯特布尔生于1776年，是萨福克一个成功的磨坊主的儿子。他的艺术取自他所出生与生长的土地，他不爱旅行，在这一点上很像他的父亲戈尔丁·康斯特布尔，他父亲有时偶尔到伦敦去办点事，也会觉得“是一种负担，空气也很坏”。康斯特布尔说，是他家乡萨福克的农村景色使他成为画家。年轻时，他为父亲干活，在升挂风车翼的劳动中学会了观察气象与天空，他父亲在整个斯托尔河谷都有风车，这些风车就出现在他的画作中（《春耕：东伯格尔特》）。他的画里还有满载粮食的小船从他父亲的磨坊里沿河驶出（《斯托尔河驳船》），而在1826年的《谷地》中，他画下小时候每天早晨去上学的那条小路。

康斯特布尔的画提出一个问题：“如何才能出乎其外？”每一件简单而转瞬即逝的事情中都有愉悦，也有持久的回报，这在事情发生时也许并不能充分被人意识到。但康斯特布尔的画却表明：在某种意义上，经验超越现状，引向追忆，哪怕仅此而已也罢。尽管他指望观众还能看出更深层的含义，但他作为艺术家已经太成熟了，很难在画作中进行道德说教；他宁可将他的思想永存于一系列的形象中，这些形象反复出现在他所画的风景里。

《干草车》，中午的景色　反复出现的形象之一，并扎根于这风景之中的，是吉本农庄上的威利·洛特小屋。洛特在那儿住了八十多年（直至1849年），其间充其量也不过外出过四天。这所小屋至今犹在，人们知道正是它激发康斯特布尔最重要的一幅画《干草车》（最初题名为《正午风光》）。这是一幅关于“清水与正午”的画，他为此而获得1824年巴黎美展的金牌。画中这个景，是从戈尔丁·康斯特布尔的弗莱特福磨坊前一个平台上的小防波堤上摄取的，从那里越过水车沟，可以看见溪流下方的威利·洛特小屋。画中把小屋放在左侧，右边则用广阔的天空和土地作为对称。康斯特布尔把河画得比实际上要宽（1819年的《白马》也是这样），以造成一个较大的反光面，图画中下部的干草车也就有了较大的背景空间，水平的构图传递出静谧的田园气息。

色彩与效果　康斯特布尔对自然中的物体表面观察细致，从中领悟到丰富的纹理和宽阔的色域。他依靠这些创造了清新活泼的气氛，1824年巴黎美展上的法国艺术家们，看到的正是这种气氛（对那些只从作品学画而不知了解自然的艺术家，他是加以批评的）。

在《干草车》中，康斯特布尔做到了把早期的小幅油画速写中明快大方的自然主义倾向保留在大幅作品中，由此而达到了描绘自然的新高度。他在《白马》中最早开始这种尝试；人们面对康斯特布尔成熟的风景画，能体验到一种身临其境之感，这使有些观察家认为他是在为自然作像。

1806年，康斯特布尔依照浪漫派画家的传统，在英格兰湖区作写生旅行；他和透纳一样，受约翰·罗伯特·科曾斯和托马斯·格尔丁素描作品的启发，尽管他企图记录下湖区的大气状态，但那里的山却叫他不舒服。他只喜欢家乡那起伏丰沃的土地，只有这片土地是他余生中始终描绘的对象。

1813—1814年是他创作的极盛时期。他画了两本速写集，在此后许多年，这两个集子都是大批画作的素材；此外它还开创了一种新的技巧，这特别表现在《造船，靠近弗莱特福磨坊》里。他告诉他的朋友，那位给他写传记的美国画家莱斯利（C.R.Leslie）说，他这幅画完全是在户外完成的。他在这一点上预示了拉斐尔前派（见第5章）和印象派（见第4章）。这幅画说明康斯特布尔能别具一格地运用色彩表现真实的世界，比如他表明为产生温暖的效果，不一定要用暖色。虽然灰与绿（一般认为是冷色）在画中是主要色彩，但那颤动的暖空气表现得惟妙惟肖，造成了一种温柔的感觉。康斯特布尔终身都自己保留着这幅画。



29.约翰·康斯特布尔作《干草车》，1821年，画布油画，130.5×185.5厘米，伦敦国家美术馆藏。

1823年发生过一件事，使我们能进一步了解康斯特布尔对当时流行的色彩观念的看法。有一次他拜访乔治·博蒙特爵士的科尔·奥顿公馆，那公馆在莱斯特郡博蒙特的地产上。博蒙特这位艺术大赞助人兼业余画家向康斯特布尔显示，他正在试着与普桑的着色媲美。康斯特布尔回答说，普桑的画，由于时间的推移，又不断在表面施用防腐剂，已经改变了原来的着色。博蒙特声称，风景画的主色应该是类似小提琴的颜色；据说，康斯特布尔立即作出反应：他把一把小提琴放在草地上，以表明自然的颜色是大不相同的。

博蒙特对暖色调的偏爱，源出于一种叫"克劳德玻璃"的器具，那是一片深色凸镜（据信是由克劳德·洛兰发明的），透过它，景色的跨度被缩小了，但不丢失景中的细节与空气效果。这种器具主要是画家们使用的，但其他人却发现，在乡村散步的时候克劳德玻璃可以提供许多"风景如画"的景象，因此它就变得十分流行了。透过玻璃看到的景色，就像是一幅幅克劳德的画。

康斯特尔可以用直截了当的语气对比他年长的主人说话，表明他们之间的密切关系。博蒙特对康斯特布尔很有好感，也帮助这位年轻的艺术家，但他似乎从未意识到康斯特布尔的才华特质。在康斯特布尔方面，他却很感激博蒙特让他临摹他的收藏品，尤其是克劳德的《哈甲与天使》，康斯特布尔在1799年临摹了这幅画，以后对它的印象一直很深。克劳德始终是他感激不尽的一个画家。

像博物馆这样对公众开放的大型艺术收藏馆现在已经很普遍了，但在当时却没有，收藏家因此常常让艺术家临摹他们的私人收藏品，同时也把画租给美术学院去上绘画课。康斯特布尔曾有机会临摹阿尼巴尔·卡拉奇（Annibale Carracci）、理查德·威尔逊、雷斯达尔（Ruisdael）、伦勃朗、格尔丁、普桑和鲁本斯的作品。通过临摹名作，画家懂得了早期的大师们如何调色着色、如何烘托气氛、如何构图等等。赞助人还时常请人复制大师的杰作，而康斯特布尔在临摹方面的超人技艺在当时是很有名的。

画天　康斯特布尔对新近兴起的空气效应探索也很感兴趣，他可能知道卢克·霍华德（Luke Howard）在1820年出版的气象著作《伦敦天气》。康斯特布尔逐渐确信天空是风景画的关键，因为在自然界，天空产生光，笼罩一切。他常去"画天"，也就是说，到自然中去写生云象，然后在写生画背后注上云的类型、时间、日期等等。这些写生成了大自然的确切记录，成为他作画的素材。



30.约翰·康斯特布尔作《造船，靠近弗莱特福磨坊》，1815年，画布油画，50.8×61.6厘米，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。

康斯特布尔的画在他生时未能对本国的艺术产生多大影响，但它对法国浪漫派绘画中的色彩和运笔方式，却有很重要的意义。德拉克洛瓦在1824年巴黎美展上看到《干草车》后，就重画了《希俄斯屠杀》的背景，这幅画当时也参加了1824年美展。康斯特布尔的作画风格和色彩搭配，在英法两国学院派看来是“粗糙”、“乱来”的东西，德拉克洛瓦则认为是赋予了构图以更多的生气。

不久之后，法国就有了二十多幅康斯特布尔的画，这些画影响到一群数量不大却很重要的风景画家，即后来所称的巴比松画派，画派的名称来源于他们作画的地方，那是枫丹白露森林边缘的一个小村子。

这种现象并不孤立，《亚眠和约》（1802年）以后，18世纪就开始的绘画、书籍和印刷品交流加快了，英法两国艺术家增加了互访和联系，结果就产生了这样一些活动：比如席里柯展出他的《梅杜莎之筏》；路易·雅克·芒代·达盖尔（Louis Jacques MandéDaguerre）创建“透视画馆”，这是一种布景装置，采用透明绘画，使人联想起德·卢瑟堡的“埃多浮士空”。此外，在1824年巴黎美展上，康斯特布尔是参展的十四位英国艺术家之一，他们的作品收进了这次有二千多件展品的美术盛会中。

在他有生之年，康斯特布尔亲眼见到风景绘画从一个小艺术流派发展成大产业活动，他像透纳和格尔丁一样，为取得风景画与历史画同等的合法地位而奋斗不止。即使在法国，也直到1817年，才第一次给历史风景画颁发一个罗马奖金，这个事实使英国皇家美术学院的院士们加紧了努力。

从1833年至他去世的前一年1836年，康斯特布尔在汉普斯特德图书馆及自然科学院作了一次系列讲座，共包括六讲。他在讲座中追溯从乔托开始的漫长的风景画历史，并把现代风景画的开端定为提香的作品。通过这一无懈可击的尊贵世系，他想叫人们承认风景画，也承认他在风景画历史上的地位。在最后一次讲座上，康斯特布尔总结了他一生的信念，即“绘画”是“生活”这个词的另一表达方式。用他经常引用的培根勋爵的话来说：“职与趣合，何其乐也！”

德国的浪漫派风景画

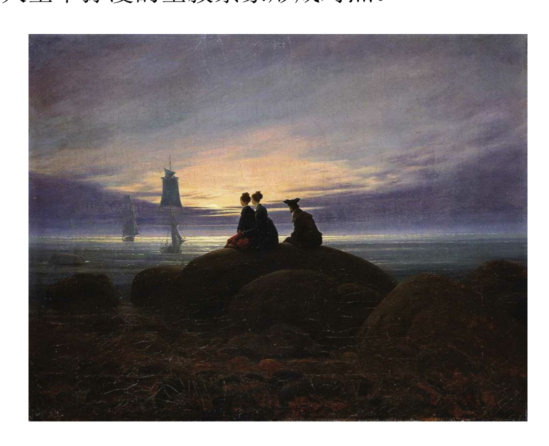
人和自然的同一，是把德国画家卡斯帕尔·达维德·弗里德里希和菲利普·奥托·龙格等与浪漫主义情绪连结在一起的主题，但他们用线条封闭的造型、不露笔迹的画法，却在风格上表现出对古典传统的固执，从而使他们的作品与不用线条的方法区别开来。

弗里德里希的作品似乎是一种在一刹那中被凝固起来的时间——它既宁静又清澈，画在一个小心构造起来的格子里。由于一整套在结构上反复出现的图案图形以及对光的精细控制，他的作品通过风景而表达对生活的一贯态度，即便是一种叫人吃惊的态度也罢。画中前景、中景、后景分明，与画面平行地呈四边形展开，把显然是无边无际地延伸着的空间之一角分离出来。此外，画框似乎在四边都把景色切断，暗示它延续于画面之外。

在《海上月初升》中，弗里德里希画了一片平静的大海，中景上有两艘扬帆的船，这与前景上两个妇女和一个男人垂直的身影相应，这几个人极目远眺，背对观众。海面成一条条宽阔的细带伸向地平线，每一条细带都反射着月光；月亮上方一团椭圆形的模糊云彩，正相应那三个观海者所坐的岩石形状。天与水向两边伸展，好像要突破构图的限制；顶上的天空也在伸展，好像要突破画的上框。画下方延伸的地面引人注目地把观众也拉进了图画的空间。

在《海边的卡普秦修士》这幅画中，气氛更令人困扰，整个画面的五分之四是天空，用预兆不祥的精细灰色变调来处理；画面下部笔直的地平线下方的一狭条，分成两半，好像是彼此契合的两块拼板：一块是陆地，属阳、属动；另一块是海洋，属阴、属静。

海洋的深色往后退，陆地的浅色向前推。海洋有后缩的效果，其阴性的形状（凹进、较不成形）和阴冷的色调将它从观众那里拉开，拉到荒漠可怖的虚无中去（在地平线上加深的天之灰色）。陆地轻微地起伏，其阳性的形状（有形、凸出、有立体感）及向前推进的色调把它压出画框，好像把大地延伸到观众的脚下。修士的形象在中间偏左的地方，这是画中唯一的垂直要素，它把大海和陆地这阴阳两种成分连结在一起，并让它们与顶上延展的天空中弥漫的空寂景象形成对照。



31.卡斯帕尔·达维德·弗里德里希作《海上月初升》，1822年，画布油画，55×71厘米，柏林国家美术馆藏。

弗里德里希的画用风景打比方，去探索无穷，探索时间与空间的极限，也探索人类生存的心理状态。这些复杂的见解使他的画既优雅又有力，却导致他个人的生活痛苦而迷失方向。他深受压抑之苦，死时贫困不堪。

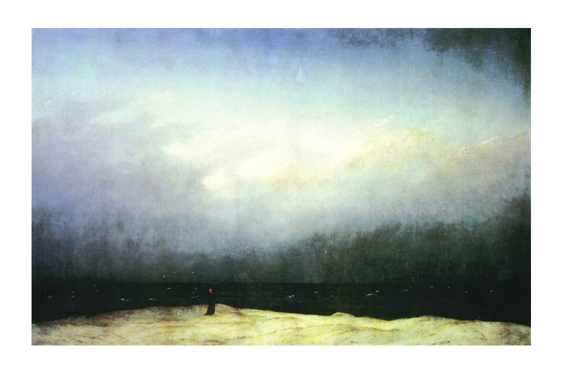
弗里德里希生于波美拉尼亚波罗的海岸边一个海港城市，在哥本哈根美术学院学画，其一生大部分在德累斯顿度过，这里曾是浪漫主义音乐、美术和文学的一个中心。他在那里遇见龙格，龙格也出生在波美拉尼亚，也曾在哥本哈根学过画。

龙格是一个多产的作家，也是个多产的画家。他对自然、视觉和色彩的看法影响了浪漫主义绘画，也

影响了浪漫主义美学思想。他对色彩的见解与歌德相同，而歌德也曾在德累斯顿居住过一段时间。他发展出一种系统地研究色彩规律的理论，出版了《色区》（The Colour Sphere，1810年），这个理论后来成为研究色序体系的最常见模式。

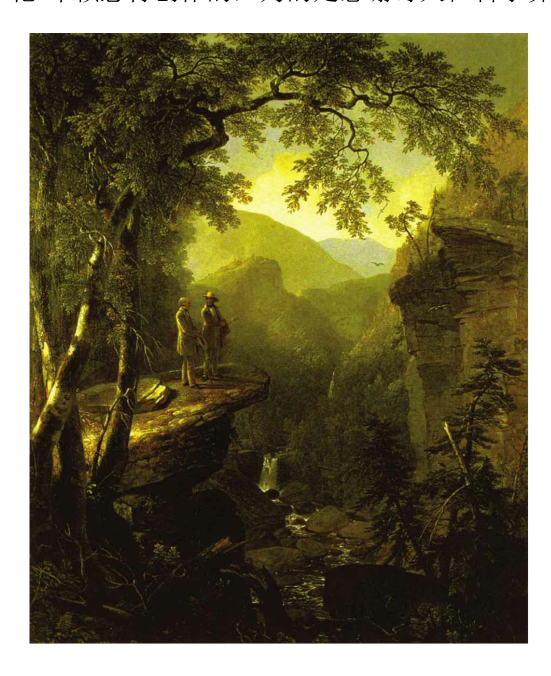
新世界的浪漫派风景画

美国　英国风景画传统在新世界找到了合适的土壤。美国风景画中，第一个土生土长的画派主要是根据英国画的模式形成的，当然也受惠于17世纪的欧洲大师，这些大师曾同样使康斯特布尔和透纳受到启示。这一派的奠基人托马斯·科尔（Thomas Cole）生于英国兰开郡，1818年移居美国。他在1825年定居纽约，并开始画哈得孙河沿岸的景色，这时，他的作品被广泛接受，并吸引了一批本地画家追随他，这些人后来被称为“哈得孙河画派”。以传统看法衡量，这并不是一个画派，其成员只是松散地结合在一起，从纯净的哈得孙河风光中汲取灵感。他们到欧洲旅行，去看著名的古代遗迹和自然风景奇观，也观摩前辈大师们的作品，有一些甚至冒险到中南美去。到19世纪后期，他们的门徒们画下了美国西部的风光，其身份既是独立的艺术家和摄影家，同时又是美国政府勘测队和探险队的队员。



32.卡斯帕尔·达维德·弗里德里希作《海边的卡普秦修士》，1808—1810年，画布油画，110.4×171厘米，柏林夏洛滕堡宫藏。

早期哈得孙河画派风格最好地表现在《亲情》一画中，由阿谢尔·B.杜兰德（1796—1886年）所作。杜兰德在转行改作风景画之前，曾是个有成就的雕刻师。这幅画的构图基于克劳德模式，是按照康斯特布尔在《谷地》中对这种模式的理解而创作的。在美国风景画传统中，这可说是幅圣人画，因为画中把托马斯·科尔和美国风景诗人威廉·卡伦·布赖恩特（Willian Cullen Bryant）放在一起，他们正站在加特斯基尔河谷的一块断石上，观看卡茨基尔山脉中的一景；这个地方，是科尔和他的门徒们弄得人人皆知的。杜兰德这幅画，是科尔死后一年为威廉·卡伦·布赖恩特创作的，为的是感谢诗人在科尔葬礼上所作的动人演说。



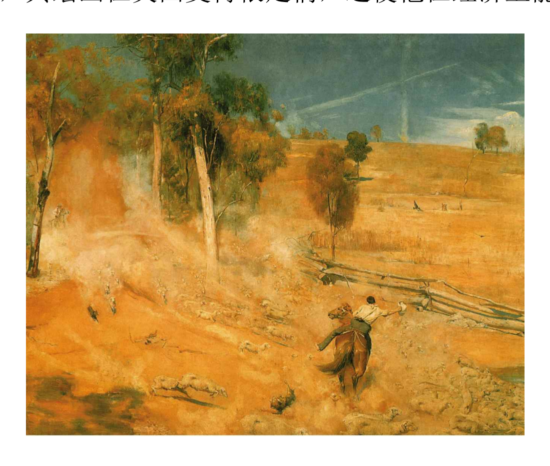
33.阿谢尔·B.杜兰德作《亲情》，1849年，画布油画，112×92厘米，纽约公共图书馆藏。

杜兰德在这个时候向布赖恩特和科尔表示敬意，对美国的风景画传统来说真是恰到好处。1844年，布赖恩特领头要求按欧洲的方式建一座大公园；到1850年，纽约市已聚集起足够的公众舆论（杜兰德的画就表达这种舆论），主张建立一座公园，这竟成为那一年竞选市长的每一位候选人发表政纲的一个方面。由此而产生了中央公园，这是美国第一座英中式大花园，为以后的公园提供了样板。有三十五人提交了设计方案，其中弗雷德里克·洛·奥姆斯特德（Frederick Law Olmsted）和卡尔弗特·沃克斯（Calvert Vaux）联合设计的"绿草地"计划获胜。奥姆斯特德是个年轻人，曾发现康涅狄克州农村的迷人景色；沃克斯是在英国受训的建筑师，当时正和安德鲁·杰克逊·唐宁（Andrew Jackson Downing）一块儿工作（唐宁在19世纪40年代出版的风景花园书籍对美国建筑学与风景艺术有重大影响）。

经过二十年时间，运送了1000万车泥土，一个340公顷大的公园建成了，风景如画的原则在新世界扎根更深了。

到19世纪中叶，人们对光的作用有了新的看法，这导致在风景画和海洋画中出现一种新感观，即现在所谓的"彩光画法"（Luminism）。这种画法的主要倡导者有菲茨·休·莱恩（Fitz Hugh Lane，1804—1865年）和马丁·约翰逊·黑德（Martin Johnson Heade，1819—1904年），他们的作品结构井然，其线性风格和横向构图的特点部分地反映出平版印画技术和照相技术的影响。在他们的画中，清澈透明的光起整合的作用，使其所具有的这种感观特点得到了"彩光画法"这个名称。彩光画法对哈得孙河画派的风景画家有深刻的影响。

澳大利亚　学院派绘画在澳大利亚是由一个背井离乡的英国人约翰·格洛弗（John Glover）发展起来的，但伦敦的皇家美术学院从来不承认他，这真是一个讽刺。格洛弗自学成才，是英国美术家协会的创始会员，他遵循风景写实的传统，其绘画在英国变得很走俏，这使他在经济上能够自立。



34.汤姆·罗伯茨作《逃亡》，约1890—1891年，画布油画，137×168厘米，埃尔德赠品，1899年，阿德莱德国立南澳大利亚美术馆藏。

六十三岁时，他移居澳大利亚，在那里画灌木丛，过一个乡居绅士的生活。直到1849年去世为止，他都不断把画送回伦敦去展览，他促成了澳大利亚本国风景画传统的发展。19世纪上半叶，步其后尘的还有康拉德·马顿斯（ConradMartens）和吉尔（S.T.Gill）。马顿斯是一个德国血统的英国人，他在1835年到澳大利亚，把主要精力放在悉尼港周围的生活景象上；吉尔在1839年到澳大利亚，是19世纪50—60年代的淘金地画家。

澳大利亚风景画在19世纪80—90年代随汤姆·罗伯茨、亚瑟·斯特里顿（Arthur Streeton）、查尔斯·康德尔（Charles Conder）和弗雷德里克·麦卡宾（Frederick McCubbin）的作品而臻成熟。这些人被称为"印象派"（但与法国印象派及其对色彩理论的关心几乎无关），这是因为罗伯茨对著名的法国美术学院院士让·列昂·热罗姆（JeanLéon Gér me）的箴言作过解释；热罗姆曾说，在绘画中，最主要的是关心色彩的"总体印象"。

罗伯茨有澳大利亚美术之父的称号，他在伦敦好几所美术学校里学习过，到法国和西班牙作过绘画旅行。罗伯茨受室外绘画实践的启发，把这种原则应用到澳大利亚风景画中去。

汤姆·罗伯茨认为，直接观察自然，从中得出印象，并准确地画下这些印象，会使一幅作品具有永恒而

普遍的属性。把印象看作永恒的艺术作品，这并不是什么新观念，但它对汤姆·罗伯茨却是一种原则，指导他描绘风景，使他前所未有地抓住了澳大利亚灌木丛地区的金红色土地和蔚蓝色天空。这种原则还鼓舞了其他澳大利亚印象派，让他们去追寻澳大利亚内陆地区丰富的视觉宝藏。举例来说，在罗伯茨的《逃亡》中，蓝色和金色的澳大利亚风景只是辉煌的背景，用来陪衬那惊慌失措的牧羊生手，他正阻挡逃窜的羊群。

澳大利亚印象派常常把帐篷扎在灌木丛中，天破晓时挥笔作画。19世纪80年代，第一个这种艺术家的野营地出现在盒子山附近，那是墨尔本近郊的一个小城。其他野营地跟着出现，澳大利亚的风景画派随之成长。罗伯茨对内陆地区的深透观察揭示了其丰富的绘画资源，自此之后，它始终吸引着艺术家们了。

4　法国的现实主义与印象派

大约在19世纪中叶，法国绘画出现新现实主义，它对这个时期的官方艺术和先锋派都产生深刻影响。它的出现，一方面是针对美展中的“正确风格”（即追随前辈大师绘画技巧的那些人的平滑画法），另一方面则针对浪漫派风景画对自然的主观臆想和极端的奇思妙想。此外还有一个积极的方面，即它表达了一种新的兴趣或令人耳目一新的创作方法，在不同的人看来，它也许是气象一新，也许是极其讨厌，随立场不同而定。它体现了在一大批有才华又肯献身的青年艺术家中盛行的情绪与信念，后来成了“现代”艺术第一次大运动的基石，也就是人们所称的“印象派”运动（在当时这是一个贬词）。

缔造这种新艺术的，有两位极不相同的画家，一位是外省画家古斯塔夫·库尔贝，另一位是城里人爱德华·马奈；他们的画之不同，正如其人之不同。

古斯塔夫·库尔贝

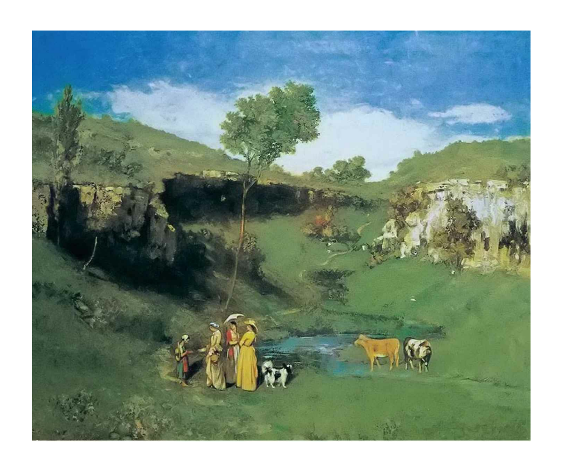
古斯塔夫·库尔贝（1819—1877年）生于奥南一个富裕地主的家庭，那是靠近瑞士边境的一个法国小镇。他曾在贝桑松跟雅克—路易·大卫的一个追随者学画，然后在1840年定居巴黎，在那里加入瑞士美术学校，并在卢浮宫临摹。1844年他把一幅自画像送去参加美展，1849年他的《奥南午后》一画获奖，这幅画当时被国家收购了。

在技巧方面，库尔贝主要学委拉斯开兹和苏巴朗（Zurbarán）；色彩运用和光影表达主要学伦勃朗和弗兰茨·哈尔斯（Franz Hals）；构图和空间描绘方面则学大卫。但他的主题，即表现外省的生活，却使他有别于学院派（美术学校是政府创办的官方艺术学校，即美院，其成员称学院派）。库尔贝作画不用草描，这也使他有别于同时期的自然主义画家，这些人过分地表现以假乱真的细节。

库尔贝相信，艺术家只应画他们所能感觉到的东西，即其周围真实存在的人、物、地。他说，他从未画过一个天使，因为他从未见过一个天使。同时，他对自然的物质性兴趣盎然——它的纹理，它的质量，以及构成世界的质料等等。库尔贝画中的这些特性（即后来所谓的"新现实主义"的特征）可在《村姑》中看出来：画中，山崖被涂以厚色，这使它具有了真正地质形式的物质纹理。为强调岩石和草地的某些部分，库尔贝投之以自然光，尽管光的来源并不一致。前景和后景的空间关系违反传统的透视原则，从而突出了画中的人物，以及风景的团块。光照与阴影表明这是卢河流域特有的地质构造，画家自己就在这里长大；由于用宽笔触涂抹重彩，又厚又不规则，库尔贝所表现的风景影像是对风景之精华的表达，而不是对它表层特征的描绘。库尔贝对风景结构所作的分解预示了19世纪末期塞尚画风景的方法。

为能充分欣赏《村姑》这幅画，必须把它放在当时的社会背景中来看。这幅画作成之时，欧洲几乎完全是农村社会，在这个社会中，人们不出远门，88%的法国人住在他所出生的那个区。文盲很普遍，四分之一的人口不会讲标准法语，而只会讲当地方言。农村中贫困严重，饮食不良，清水供应不足，卫生条件差（农民与牲畜住得很近），这些使农民阶级中疾病流行，死亡率高。

库尔贝在《村姑》中小心地把许多有形的因素并置在一起，由此而传递他的信息，表达他对社会的看法。画上三个村姑（以他的三个姐妹为原型，从左至右是：左埃、泽莉和朱丽埃特）从城里回来，正在向一个放牛的农家女施舍，卢河流域那熟悉的地质构造是该场面的背景。画中池塘呈椭圆形，构图就重复这一形状，池塘左右两边的人和牛形成平衡，那条顺地形自然延伸的小路缜密却又随便地把所有这些包抄在内。左边人群的大小由于自然主义的立体造型、较丰富的色彩及人物投下的长影而显得真实可信，这恰与前后景间过度的压缩（尤其表现在那棵从人群组成的三角形的纵轴线上延伸出去的树上）及右边牛群较为平面化的处理形成对照。这两头牛不是按自然主义方式画出的，也没有投下阴影，这在动物与大地间造成明确对比。



35.古斯塔夫·库尔贝作《村姑》，1851年，画布油画，速写稿，54×66厘米，利兹市美术馆藏。

左边的人群以风景为陪衬形成立体浮雕，右边的动物则平铺在画布上；这种技巧可以把注意力吸引到

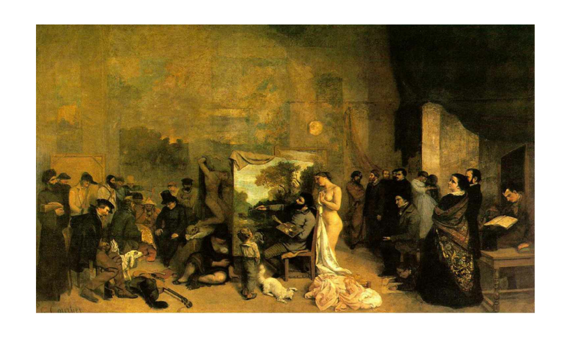
村姑向农女施舍这一举动上。现在我们知道，巧妙地运用风景中的形象，以突出绘画中的社会意义，这种做法确实有效；但在库尔贝的时代，评论家认为他的画既丑又俗。他们不赞同他对传统风景画的否定，由于他不肯在画面上安放理想的人物和历史的题材，他在1852年巴黎美展上着实招致尖厉的批评。

1855年的国际美展上，评审团接受了一批库尔贝的作品，但拒绝了两幅他自以为是最重要的画：《奥南葬礼》和《画室》。这使库尔贝气愤已极，便决心自己造一座画亭；他在“现实主义画亭”中展出了四十多幅画，从此以后，现实主义就成了库尔贝的同义词了。

库尔贝宣言　《画室》的展出对他来说特别重要，因为这幅画概括了他的思想——既关于造型，也关于肖像，因而他在副标题中宣告：这是“我七年艺术生涯的真实寓言”。库尔贝把他的宣言用现代化的“圣徒会晤”的形式表达出来，这种形式是从15世纪中期意大利的圣坛三联画中发展出来的。使用这种形式，本身就说明它和传统的基督教圣像画之间的联系。一分为三的构图画出了当时社会的三个层次：左边，是那些艺术的门外汉，包括一个商人、一对工人夫妇、一个猎人和一位老人；右边，是懂得艺术、出入于美展之中的人，他们是画家的亲朋好友，其中有尚弗勒里、普鲁东和波德莱尔；当中是画家自己的世界，包括库尔贝本人、他的模特儿和一个孩子。和他的其他作品一样，库尔贝用光来辨识并塑造人们及其相貌，但不标明任何实际的光线来源。

由于交替使用光影效应，库尔贝把他的人物像一条带子那样沿构图下半部排开，那是在一堵稀奇古怪同时又模糊不清的墙下面，墙成为下面那一大群人的背景。细看中间那一组人，能看出它是用现代的形式表达古老的生命循环这一主题：吃奶的孩子与母亲（在库尔贝画架左下方）表示婴儿期，开始人生的周期。然后从左到右观察：小男孩代表下一个阶段——童年；接着是画家、模特儿和置放在画架上的风景画，表示成年的人生，是画的主要聚焦点。画布后面，与库尔贝在同一轴线上的，是圣塞巴斯蒂安的遇难，这就完成了生命的周期。圣塞巴斯蒂安脚下的头颅把圣人和坐着的殡仪馆老板连结起来，并由此而连结老板所属的左半面画所占据的那个世界。

画中不同平面上有三个女性，代表她们在现实中的不同层次，在形式与形象方面联结着三个世界。左边那群人中，工人的妻子置身后景，坐在殡仪馆老板后面，脸向外；中间那组人里，画家的模特儿站在中景上，脸朝工人妻子的方向；右边那群人中，前景上的美展沙龙妇女也是立右面左，沿一道斜线朝向构图。



36.古斯塔夫·库尔贝作《画室》，1854—1855年，画布油画，360×597厘米，巴黎卢浮宫藏。

画面中心是库尔贝及其画板，这是构图的中轴。画板与构图面之间有一个倾斜角，这使它把前景和某种形式的背景墙壁连接起来。画板的位置只是靠一些模糊的物体才表现出来，这些东西有的似乎搭在画板上，有的似乎放在它前面，库尔贝自己的形象就倚画板而坐，表现得像一座古典浮雕。

库尔贝的画板是构图关键，同时也是板上那幅风景画的关键。他不用看实际的景色，也不借助景色的速写，就能把一幅风景画下来，这表明库尔贝对画家的创造力十分器重。对库尔贝来说，画家及其在画室的创造活动，占据着最高的现实地位。然而，要想辨别《画室》中哪些是现实、哪些只是虚构，则需要更多的证据，而不仅是库尔贝挑选给观众的那一些。

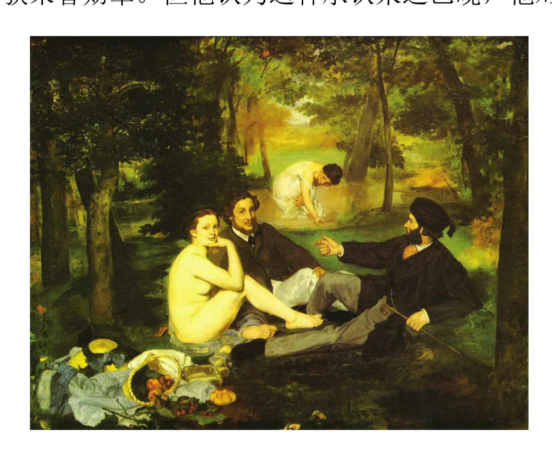
库尔贝用绘画发表的“宣言”，包含着对真实的生活境况及对人生经历的感想；这一点，再加上他在技巧方面离经叛道，就对艺术家和艺术的作用提出了完全不同的解释，大大有别于当时的“官方”艺术，如安格尔所体现的那种。

爱德华·马奈

同样与官方作品相对但又与库尔贝有所不同的，是马奈的作品。爱德华·马奈（1832—1883年）出身于巴黎一个家境富裕的资产者家庭，曾从托马斯·库蒂尔（Thomas Couture）学画，那是19世纪下半叶法国最有影响的美术教师之一，也是重要的肖像画家和历史画家。马奈的艺术生涯由两种相互冲突的倾向组成，一方面他忠实于学院派传统，另一方面他又忠实于他自己独有的新现实主义，他想取得同行的认可和金钱的成功，这些只有在沙龙美展接纳他以后才能够做到，而要使美展评委会接纳他，就只有与“官方”风格相一致。不错，在马奈作画时，美展的标准已大为灵活了，但对许多青年画家而言，风格题材上的限制仍十分严格，马奈试图在新旧两者之间保持平衡，既能让美展采纳，同时又可以给他一个机会，让他发表自己的意见。但在其艺术生涯之初，想尝试并发表自己见解的愿望太强烈了，所以就阻碍了别人对他的承认和他自己的成功。

《西班牙歌手》（后来叫《吉他演奏者》）为马奈赢得1861年美展奖，并得到有影响的评论家泰奥菲尔·戈蒂埃的高度好评。这使他多少受到承认，对一个青年画家来说，当然极其有用，使他的前途有望。以巡游乐手为作画对象，不仅在先锋派画家之间，而且在受尊敬的大师们之间都是一个熟悉的主题。库尔贝曾在1845年美展上展出一幅《吉他演奏者》，而在西班牙、荷兰艺术中，尤其容易为这种绘画找到大家都承认的根据，这使戈蒂埃感到满意。画中丰富的深色色调使人想起委拉斯开兹、戈雅和哈尔斯，这一点吸引着评论家们；但马奈淋漓痛快的现实主义却给他的创作一种新鲜的感觉，这就使他脱离了西班牙、荷兰先辈们的作品。同时，强烈的明暗对比和精心修饰造成优美画面的做法，又反映出马奈从库蒂尔那里受到的学院式训练。这幅画于是把典型的学院派技巧和马奈自己的现实主义旨趣结合起来了，但这种平衡并不能维持很久。

马奈开始更明显地背离官方标准，他的作品也招来严厉的批评。但他仍旧把作品提交给美展，相信画家都必须通过那个渠道来确立自己的事业。最后，在他临终的前一年，1882年的美术展览展出了他的《弗里—贝热的酒吧》，他被提名获荣誉勋章。但他认为这种承认来之已晚，他对此抱恨不已。



37.爱德华·马奈作《草地上的午餐》，1863年，画布油画，215×270米，巴黎卢浮宫藏。

《草地上的午餐》　《草地上的午餐》是马奈最受非议的作品之一，1863年，他把这幅画提交给美展评委会，评委们拒绝接受它。但由于那一年评委会特别严格，拒绝了许多通常总是参展的画家的画，拿破仑三世皇帝于是进行干涉，把被拒绝的作品放在工业大厦（当时美展在此举行）的另一端单独展览。这部分展览就叫“被拒美展”（Salondes Refusés），即被拒绝的作品的展览。马奈的画列在“沐浴”类中。

皇帝和评论家都不喜欢这幅画，既不喜欢它的内容，也不喜欢它的风格。虽然评论家们看出它在构图方面与卢浮宫中收藏的威尼斯文艺复兴时期的画家乔尔乔内的《节日野餐》有相似之处，但他们认为，和那位文艺复兴的前辈相比，马奈的画黯然失色（乔尔乔内对色彩的精细运用远超出于马奈之上）。作品把裸体女人放在穿衣服的男人们身边，因此被看作很不得体，严重地冲击着时人的感情。同样使人吃惊的是马奈作这幅画的方法，因为观众在构图中看不到早期大师们的精细手法。

然而有一点很重要：马奈向文艺复兴借用的，不仅是一个熟知的主题，而且是构图的设计，其中有不同层面上相互交错的拱形和三角形。这种构图最早出现在14世纪乔托的作品中，而在16世纪的意大利臻于成熟。

马奈在《午餐》里画了四个人：维克托里娜·默兰（Victorine Meurend，他最喜欢的模特儿）、欧仁·马奈（Engène Manet，他的兄弟）、费迪南·列昂霍夫（Ferdinand Leenhoff，雕塑家，他未来的姻兄），以及一个弯着腰、像维纳斯一样的人，那是风景画中的一个陪衬。这些人被他安排在一系列复杂而相互交错的三角形结构中。

画中心的几个人受莱蒙第（Raimondi）模仿拉斐尔的一幅版画影响。维克托里娜的右手右肘围成一个黑洞，但不像莱蒙第版画中的人把手架在膝盖上，也不按自然主义的近大远小原则把前臂画得较小。相反，马奈画了一个平面三角形，与画平面正好平行。肘部垂下，与膝重叠，指向一个小三角形的顶，那正好以维克托里娜露出来的光脚板为底，脚板下面又与费迪南的鞋相接。

鞋与脚造成的明暗对比主题，是马奈相当常用的一种手法（见《吹横笛者》，第75页，人物的黑鞋与白袜，用最小的立体感加以表现，将形体保持在构图平面上），这在费迪南的手和衣裤上再次出现。两样东西都落在一个小三角形的纵轴底部，这个三角形的顶指向它后面那个男子的头。两个小三角形在画平面上略有重叠，它们又和一个大三角形共用一个底，这大三角形把所有四个人都框在风景之内。图上方中央是一只色彩鲜艳的照觉鸟，它倚托在不同空间平面上的枝桠之间，这就是那大三角形的顶。

三角结构还在纵深上进行构图。风景中四个人各自的位置表明，同样的三角形结构还在和画平面垂直的方向上重复。维克托里娜左边欧仁的形象，是前景上那三个人组成的一个三角形的顶；此外，中景上弯着腰、如维纳斯一般的那个人，则是把四人都包括在内的又一个三角形的顶。

相互交错的关系由于前景上三个人如带子一样的构图而更突出了。维克托里娜的右臂和费迪南的左臀左肘在同一平面上；他的右脚和她的左膝，以及他的左膝和她的右膝，都在这同一平面上紧密相缠。

由于这样相缠的肢体（在造型上把前景人群固定在画平面上），绘画的情色含义就表现出来了。马奈把这种含义表达得很清楚，他把费迪南抬起的右手及左手、维克托里娜露出的左脚板处理为同一颜色、同一纹理，并把费迪南抬起的手画在中心位置上，那是一个肢体三角形的顶。有人指出，费迪南的右食指伸出，犹如供照觉鸟栖身的竿，这在传统上是男女乱交的象征。因此，图画中有形的中心及思想的中心是用这阐明中心的象征性表达结合在肢体构形中的。

马奈抱怨时人看不出这幅画的要旨。他们看不见马奈艺术的丰腴成熟和风格的开拓创新，而只见其粗糙卑俗、幼稚未成。马奈用造型技巧拔高了欲火横流的人物形象，使其激发并愉悦人的整个身心。但他所传递的信息要很长时间才为人所理解——不幸的是，那不是在他有生之时。

色块　马奈用大块扁平的色彩（尤其在中间那组人物形象上）否定了学院派精心修饰着色表面以达到完善的技巧，也否定了塑造立体形象的技巧。虽然他曾在《西班牙歌手》中运用过传统的明暗对比，《草地上的午餐》里的形象就简单得多，线条少得多，色彩也很薄。这些特点是大多数学院派人士所不肯接受的。比如说，远景上的风景，叶丛和水中倒影，只用稀疏的笔法点到即止，其他一些形体，如画面中央的溪岸和树干（特别是图左边那几株）只是用色彩对比加以表现，使用的是不作草描的方法。马奈的扁平画法竟使库尔贝把其画中人物与扑克牌上的人物相提并论。

马奈在构图作画、空间表现、画面处理方面的创新，在一定程度上受到当时人们对日本木刻的广泛兴趣的影响，这种作品有椭圆形的透视、线条图案、不对称的构图和精细的色彩层次。马奈在1866年创作的《吹横笛者》是一个很好的例子。



38.爱德华·马奈作《吹横笛者》，1866年，画布油画，160×97厘米，巴黎卢浮宫藏。

《吹横笛者》的浅平人像，是靠把制服和肉体的大片色块排列在一起而嵌入画中的。曲折的外形轮廓画得很精巧，它把人物形象包容在内；画中用丰满的边线勾画轮廓，刻画在一个与画平面平行的冷色底面上。孩子左脚的投影只表示位置与距离，除此之外，就不知道这孩子是站在哪里、站在什么上了。这些因素加在一起，就创造了一个漂浮的形象，似乎是游移于画平面与地面之间，它实际上在创造自己的空间。

马奈创造的扁平的形象，施以薄彩的造型，以及他所使用的传统构图技巧，可以在学院的草图绘画中找到来源。美术学院的学生受训练，必须作大量草图，作为完成一幅绘画的不可少的部分。草图有各种不同的目的，第一步是“构思图”，这是一种自发的草图，旨在把一种思想或原始绘画素材用最初步的形式记载下来，从这步开始，每一步草图都进一步发展并润饰这原始的思想，每一张草描也就有它特殊的目的。“初样”是油画草稿（有时还用作底色），这种画包含总体的构思和色彩的配置，颜色用宽阔、平坦的笔法薄施于上。

所以说，马奈既从过去也从现在，凭借着许多来源，发展出独特的风格，这种风格对同时代的先锋派画家，也对以后的几代画家，产生过巨大影响。他的技巧取自于学院派传统，其原则可追溯到文艺复兴；他对构图的看法、关于造型与色彩的观念，他表达空间的方式及处理画面的做法，则来自于前辈大师的教诲，及当代画家的影响。

库尔贝和马奈为把绘画从学院式束缚下解放出来作出了巨大贡献，这不仅是靠他们的画作，也靠把作品拿出去展览。库尔贝在1855年自办的画展和他与马奈在1867年合办的那一次，就为19世纪70年代的印象派提供了先例。

咖啡馆与画室

咖啡馆是19世纪自由交流的一个最重要场所，在那里，人们可以坦诚而公开、生动又活泼地讨论绘画、雕塑、文学与评论。有一些咖啡馆是某些团体经常光顾的地方，比如说，库尔贝那一伙人常常在殉教者餐厅和昂德莱尔·凯勒咖啡馆出没；马奈和他的朋友则在巴德咖啡馆聚会，19世纪60年代中期以后改在盖布瓦咖啡馆。后来被称为印象派的那些年轻画家，就是到马奈的圈子里来聚会讨论他们的思想的。

这些年轻画家在大师和老艺术家的画室里学画，他们交一笔钱，就可以得到作画的场所、模特儿和先生的指点。有两个画室曾吸引了一批大家比较熟悉的人，它们是格莱尔画室和瑞士美术学校。克劳德·莫奈、弗雷德里克·巴齐耶（死于普法战争中）、奥古斯特·雷诺阿和阿尔弗雷德·西斯莱等曾经在夏尔·格莱尔的画室学画，它之所以吸引了这些年轻艺术家，是因为格莱尔自己也对单纯的风景画感兴趣。他是英国风景画家理查德·帕克斯·博宁顿的好朋友，博宁顿在法国学画，也在法国创作。格莱尔还鼓励自己的学生画风景，提倡“在野外”作画；在当时，有很多学院派也曾这样做。格莱尔虽然不是学院派，也不在美术学校教课，但他支持学院派传统做法，因为学院传统讲究完美的技巧：如何在调色板上配色、如何混合色彩、如何正确地运笔等等。但他鼓励表达方面的创新，而且尽管他偏爱学院的原则，却并不要求学生在每一个问题上都要听他的，因此在某种程度上他结合了新旧两种东西。他的画室为青年画家提供工作场所、模特儿和学习指导，这些都符合常规；但他的收费标准却比别的画室低。

印象派画家

1862年前后，巴齐耶、西斯莱、雷诺阿和莫奈这些画家几乎同时在格莱尔的画室工作，形成一个紧密的团体。无疑，这是因为他们都对描绘自然感兴趣，但大概也是为了保护自己、不受别人欺负，这种现象当时在各个画室都司空见惯（新来的学生会受到“老杆子”的威吓，有时还相当严重，足以引起画室关闭）。他们还一起在枫丹白露的森林里作画，那是巴比松画派的大本营（为首的是让·弗朗索瓦·米勒、泰奥多尔·卢梭和纳西斯·维吉尔·迪亚斯·德·拉·佩尼亚）。

在造型方面对巴比松派有影响的，有卡米耶·柯罗、17世纪的荷兰风景画家——尤其是雅各布·凡·雷斯达尔（Jacob van Ruisdael）和梅因德尔·霍贝玛（Meindert Hobbema）——约翰·康斯特布尔和理查德·帕克斯·博宁顿。有一些巴比松的绘画有美化农民生活的倾向，但其他画作则是直接观察自然的结果，而不带有风俗画或神话圣经故事的色彩。1865年，莫奈和他的朋友们来到巴比松，和这些风景画的大师们一同作画，于是就在这方面直接受到巴比松派的影响。

还有一些后来也被叫作印象派的人，如卡米耶·毕沙罗和保罗·塞尚等，则进了瑞士美术学校。这个地方没有格莱尔画室那么健全的组织，它是由一个以前的模特儿创办的，她提供场地、模特儿和某些绘画指导。它很有声望，很自由，也很有生气，事实上当时每一个艺术家都或先或后地在那里作过画。格莱尔也在那儿工作过，而且正是在那里，他认识了博宁顿。由于气氛随便，这个地方就为艺术家们提供了聚会、工作和自由交流思想的机会。

贝尔特·摩里索是加入印象派的第一位女性，她和毕沙罗一样是柯罗的学生，1861年，柯罗在巴黎附近的达夫雷镇画风景时，摩里索认识了他。

让·巴蒂斯特·卡米耶·柯罗曾随米夏龙（Michallon）和伯尔丹（Bertin）学画，然后在1825、1834和1843年去罗马旅行，在那里画名胜古迹和意大利风光，这对他表现家乡法国的风景有深远的影响。柯罗对作画技巧有创新，发展出一种对色调作精细对比的风格，在他的参展作品中，这一点很受欢迎。他的画富有诗情，奥斯卡·王尔德在小说《如意郎君》中，通过谢弗利夫人把这些画说成是“银色的黄昏”和“玫瑰色黎明”；俄国芭蕾舞团曾从这些柔和而富有诗意的画作中挑选出一部分，用于《女精灵》的创作。

尽管柯罗在美展上很成功，也很受欢迎，但他的许多非参赛作品却是当时最有创造性的。比如说，1826—1827年的《纳尔尼桥》在色彩处理、构图和运笔方面都很像一幅19世纪70年代的印象派作品。

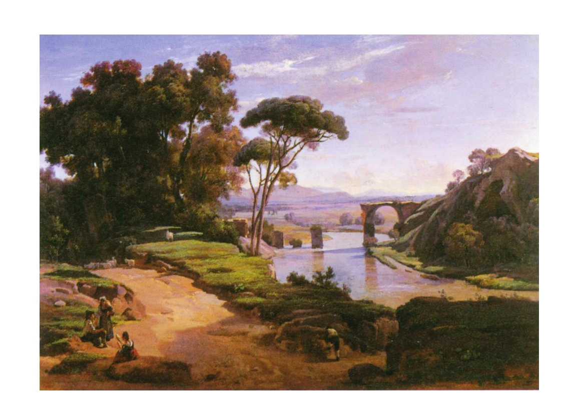
柯罗不仅对新艺术运动有影响，而且对青年画家的探索试验也正面表态，还以个人身份鼓励过19世纪50年代的新现实主义和19世纪70年代的印象派，尽管因为他反对搞小团体，而从来没有给过他们以正式的支持。

玛丽·卡萨特是应爱德加·德加之邀加入印象派的，她在1877年认识德加。卡萨特是美国人，生在匹兹堡，1861—1866年在宾州美术学院学画，1868年定居巴黎，学习绘画。大概就在卡萨特应邀与印象派一起展出作品的同时，另一个画家保罗·高更开始随毕沙罗学画。

爱德加·德加（1834—1917年）是印象派中最有才能、性格复杂同时又最有影响的一个人。他出身于巴黎一个富裕家庭，为当一名画家，他放弃了学习法律的机会。

德加年轻时见过安格尔，他总记得安格尔的一句话：“多画线条。”1855年他进美术学校，那一年安格尔正在万国博览会上举办回顾展。德加开始在安格尔的学生路易·拉莫特（Louis Lamothe）的指导下学画。库尔贝曾教过他一点着色问题。

在临摹艺术方面，他受到一个很不相同的艺术家的影响，即奥诺雷·杜米埃。今天，杜米埃主要以漫画家、社会政治讽刺家见称，他的画辛辣有力。但他同时也是个画家，他在提炼人的面部表情和身体形态方面才能卓著，如《爸爸》（石版画，载《噪声》，1846年）、《外省农会会员》（石版画，载《噪声》，1865年）中那样。就连在杜米埃最好的作品里，他的绘画表现能力和设计感也使他与同时代人有很大不同，《三等车厢》是一个很好的例子，是他对人类状况的生动评述。看到这幅画，就很能理解他为什么对德加有那么大的吸引力。



39. 让·巴蒂斯特·卡米耶·柯罗作《纳尔尼桥》，1827年，68×94.5厘米，加拿大渥太华国家美术馆藏。

19世纪60年代初，德加与马奈相遇，马奈很高兴找到一位画家，其社会背景和文化趣旨都与自己相合。两位画家很快成为好朋友，德加于是经常去盖布瓦咖啡馆。

莫奈、雷诺阿、毕沙罗、西斯莱和巴齐耶主要是风景画家，而德加却不是。1874年，他们最早决定脱离巴黎美展、自己展出作品时，德加坚持说在开始时应扩大参展人员，把参加巴黎美展的人也包括进来，以便对公众有更大的吸引力。德加的观点占了上风，他们组织了一次展览，以“画家、艺术家、雕塑家、雕刻家的无名协会”之名进行，第一次画展4月开幕，有一百六十多幅作品参展。

印象　对这次展览，评论家路易·勒鲁瓦（Louis Leroy）在1874年4月25日的《噪声》上发表评论，题目就叫“印象派展览”。“印象”这个词这时早已人人皆知、广泛使用了，人们在广义上使用它，也在狭义上使用它。先锋派画家在谈论自己的作品时使用这个词，评论家用它来表述一个画家作品中如草图一样未加完成的特点。马奈也曾说过要试着表达自己的“印象”。

评论家加斯塔纳里（Castagnary）早在1863年就写道，在画家约翰·巴托尔德·琼金德（Johan Barthold Jongkind）那里，每一样东西都处在印象中，指的就是作画对象在画家眼中的形象，以及画家企图抓住的那种空气特质。评论家艾伯特·沃尔夫（Albert Wolff）1869年说，艺术家不是画海的景色或人物，而是画一日中某个时辰的印象。评论家用“印象”这个词来描述柯罗的作品，也描述杜庇尼（Daubigny）的作品。

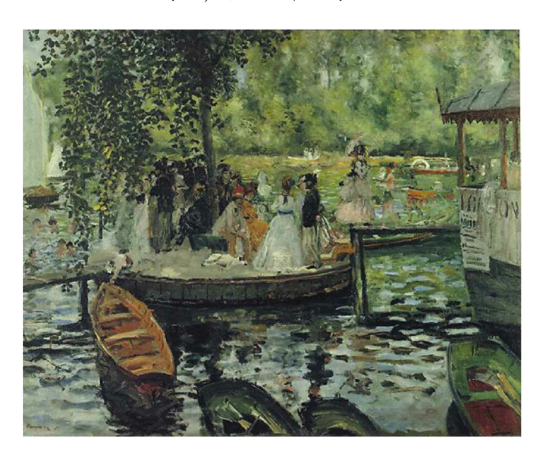
广义地说，这个词用来指画家在观察某一作画对象时所取得的第一个视觉影像。在这个意义上，它也用来指画家在画布上成功地捕捉到的整体效果。在狭义然而是较精确的意义上，学院把这个词当作“构思图”的同义语，也就是即兴自发的草图。在学院传统中，这种草图向来就只是完成绘画的一个步骤，因此，展出一幅在评论家看来只是草图的作品，就被看作不尊重学院关于正确地素描、造型与润饰的标准。

路易·勒鲁瓦把1874年画展看作是“印象”的一次大集合（有些甚至以“印象”为名，如莫奈的《日出·印象》），是一次敌视并藐视官方美展艺术的反学院派会展。评论家久已对先锋派作品中的未完成性质深有微词，路易·勒鲁瓦的评论使用“印象”这个标题，就在学院和公众的心理上都引起联想，后来，它竟成为永久采用的标签了。

虽然印象派作品源出于现实主义画家的作品，但在一个重要方面却与它们很不相同。印象派主要感兴趣的是按照他们的观察准确地描绘对自然界的观感，并不想传递丝毫社会或道德信息。这使他们与库尔贝牌的现实主义不同，到19世纪60年代，这种现实主义已非常关心伦理价值和当代社会状况了。



40.奥诺雷·杜米埃作《三等车厢》，约1862年，66×90厘米，纽约大都会艺术博物馆藏，H.O.哈夫迈耶夫人赠品，1929年（第29.100.129号），哈夫迈耶收藏品。



41.奥古斯特·雷诺阿作《浅滩》，约1869年，画布油画，66×81.3厘米，斯德哥尔摩国家博物馆藏。

色彩、大气和笔触　起初，印象派最关心的是：光照在自然物体表面时所引起的持续变化效应，以及如何将这种感觉转为绘画。这导致他们去分析局部色彩，即在始终变化的光照下自然物体的颜色。虽然他们发现局部色彩是由不止一种颜色组成的，观察到这一点并不是什么新鲜事；但他们对这种现象异常地关注，因而发展出独特的风格，即破碎的笔触和纯色的并列。色彩和谐理论，主要是欧仁·谢夫勒尔（Eugène Chevreul）的那些（最初于1839年出版），被人们谈论得更广泛了，而这些理论鼓励了印象派，激励他们去发掘视觉经验的本质。

他们于是热衷于记录反光的色彩变化，观察到许多现象，比如，从水上反射的颜色和从雪上反射的同一颜色并不一样。1868和1869年，莫奈和雷诺阿同时在浅滩这个地方观察水面反射，肩并肩地画下了同一景色。为记载一个物体表面反射的光，而这光本身正在不断变幻，印象派于是发展出一种运笔方法，以抓住倏忽即逝的形状及掠过水面而闪动的色彩。这种笔触的特点，就像是鲜艳的镶嵌画，由丰富多彩、形状不一的许多小色块组成。在平涂的色区内点彩，本也是学院式教学的一部分（用于“初样”），但在莫奈和雷诺阿手上这种技巧有了新的目标，并成为新风格的一个造型因素。对这种做法并不是人人都理解的，有些评论家发表了尖刻的言论，比如艾伯特·沃尔夫说在雷诺阿的《日下裸体》中，画家用分解肢体的程序来画模特儿的身体。

保罗·西涅克（Paul Signac）曾写道，莫奈和毕沙罗在研究雪上反光的效应时，对透纳画雪的方法印象很深。他们发现，透纳把不同颜色的许多笔画排在一起，而在一定距离之外，它们就得到了预期的效果。1861年，德拉克洛瓦画巴黎圣苏尔皮斯教堂壁画时，也采用了类似手法。



42.克劳德·莫奈作《浅滩》，1869年，画布油画，75×100厘米，纽约大都会艺术博物馆藏，H.O.哈夫迈耶夫人赠品，1929年（第29.100.112号），哈夫迈耶收藏品。

印象派还注意到，阴影和局部色彩一样，也是由许多而不是一种颜色组成的，阴影中的色彩包括投下阴影的物体色彩的补色（雷诺阿曾建议年轻画家去看提香和鲁本斯的画，以学习阴影画法）。比如说，黄色的补色是紫色（即其他两种原色红与蓝的混合），因此黄色物体投下的影子就应该带一点紫。这种光学现象（强调了感觉的主观性）可以用如下方法来表现：把一支黄铅笔对着深色（最好是黑色）背景，盯着铅笔看，直至黄色的强度开始减退，这时，假如把目光转向一张空白纸，铅笔的形象（称“全象”，因为它在目光从物体上移开后还余留在观者的视觉中）在白色背景上就会呈现紫色，即黄的补色。

印象派由此而迅速去探讨如何画局部色彩、阴影及自然界不同物体表面的反光性质等等。他们探讨光对眼睛的效应，周围环境的特点，及产生感觉的那一刻主要的空气状况。由于颜色依赖感觉器官，而眼睛又是每一位艺术家个人所有的，因此颜色的重要性就强调了其艺术的主观性质。进而，印象主义的主观因素还延及观众，当纯色碎笔依次点触时，是观众把色彩连结起来；观众从画前往后退，最终取得了视觉体验。这种现象称为“光渗色”，因为混合的色彩产生于观看者的光觉及感觉机制中。

印象派对反光的兴趣还扩展到一天中不同的时辰及一年中不同的季节的光线变化。印象派并不是最早观察到这些现象的人，但印象派的表现方法则有别于过去的艺术家。空气和光的变化曾经被许许多多的风景画大师们探讨过，尽管其动机有可能与这群19世纪的画家们不同。约翰·康斯特布尔对云的研究是传奇式的；克劳德·洛兰在17世纪就对不同时间、不同光照条件下的同一景象有所论述，而他的观点是众所周知的；18世纪的意大利流行风景画家，尤其是卡纳莱托（Canaletto）和瓜第（Guardi），是很重要的开先河者，他们有一些作品是“在野外”画成的（脱离了根据草图作画的传统）；德国浪漫派画家卡斯帕尔·达维德·弗里德里希的某些构图也是这样，他在这些画里把同一批人和同样的背景画在一天的不同时间和不同空气状态下。18世纪末，皮埃尔·亨利·瓦朗西安（Pierre Henri Valenciennes）曾在早晚分别绘画罗马景色，同一场所，却在不同的时间。

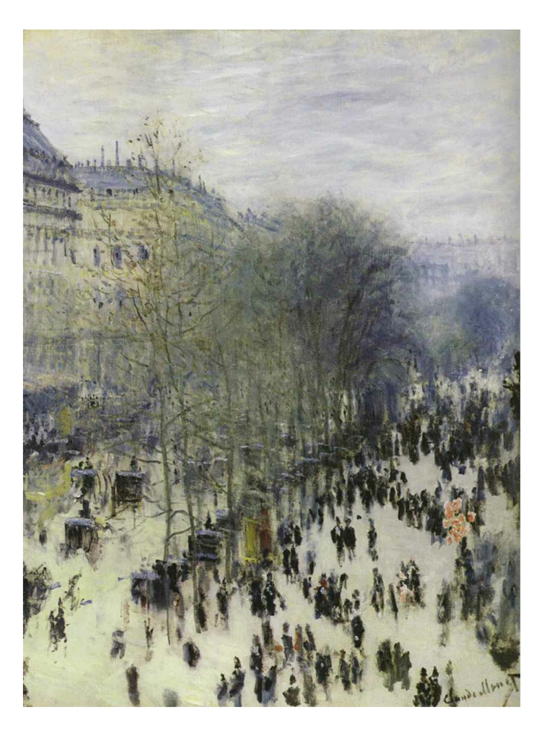
人们知道，莫奈在这群人中是用同一景象作画最多的人，更多的人对他有直接的影响。比如他的教师之一琼金德，在1863年和1864年就曾对巴黎圣母院东墙景作过两幅画，作画地点相同，但一张是在冬晨，另一张是在日落。1865年，琼金德作第二幅巴黎圣母院图的次年，莫奈步其师后尘，画了两幅《昂弗洛附近街景》（都已失落，现仅存复制品），气态各不相同。

比起他的教师来，莫奈把考察物体表面在不同时间不同空气状态下反光特点的变化性质更推进了一步，而且比起以前的所有艺术家来，他制定了严格得多的方案来执行系列画的设想。例如，干草堆系列和卢昂大教堂系列就体现了他复杂而丰富的探究。

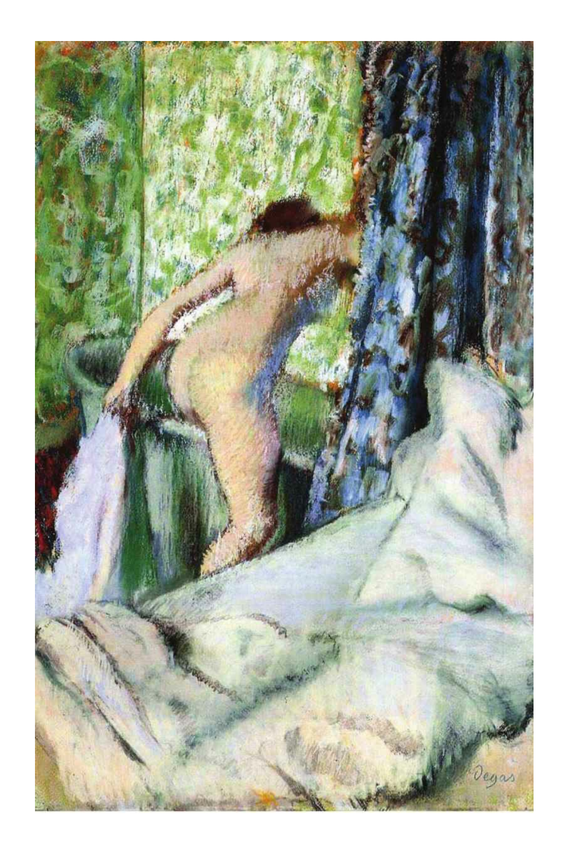
摄影的影响　还有一个影响是摄影方面的。莫奈1873年的作品《金莲大街》就是一个例证（其中有一稿参加了第一次印象派画展），很能说明这种影响。路易·勒鲁瓦轻蔑地把这幅画上的深色涂彩说成是“舌头舔出来的”，但莫奈的人物处理方式却与在远距离对大批人群进行摄影的试验有关。照相机高速快门问世以前，相片要经过长时间曝光，这时，如果物体移动，那么它就留下模糊的影像。一条街上若有大群人不断移动而被照下来，那么过往行人的形象就一定是模糊的——就像“舌头舔出来”的。有意思的是，招致此种批评的那幅画，恰是从摄影家纳达尔的照相馆里截取金莲大街街景的，印象派也就是在这里举办他们第一次画展的。

还有一点很有意思：威廉·亨利·福克斯·塔尔博特（William Henry Fox Talbot）于1939年发明摄影术（达

盖尔的方法也几乎同时公布），这个发明直接受他自己作风景写生的启发，而他的发明又反过来对画家有广泛影响。多数先锋派画家都受摄影的这种或那种影响：库尔贝用裸体模特儿的相片来画沐浴者；有些作者认为19世纪的照相馆布景对马奈某些画中的背景有影响（如《草地上的午餐》，见第72页）。摄影在某些造型方面的特征，如构图、空间、线条、色彩变化等等，对先锋派一般都有吸引力，而对德加就尤有吸引力。他所画的竞赛场面常常是一些不作剪裁的人物形象，正如照相机把恰好落在它景深范围内的东西收入镜头一样。这个范围创造了一个图画空间，它看起来既在观众自己的空间内，又是一个更大空间的组成部分。而且，人物的形态随意自如，仿佛在动作之间被冻住了一般。那种捕获一景、一地、一事于一瞥之中的感觉，在德加的许多画里跃然纸上（如《赛跑》）；再加上图中人物似乎是从一个钥匙孔里被窥察到的（如《晨浴》），这就加强了转瞬即逝的感觉。



43.克劳德·莫奈作《金莲大街》，1873年，画布油画，80×60厘米，密苏里州堪萨斯市纳尔逊—阿特金艺术博物馆藏（纳尔逊基金）。



44.爱德加·德加作《晨浴》，约1883年，彩笔画，70.5×43厘米，芝加哥艺术学院藏。

5　从现实主义到后期印象派

对确立现代艺术有影响的另一个因素，是意大利“原始画家”所引发的兴趣。这里所谓的“原始画家”，包括14和15世纪画家在内，如乔托、马萨乔、弗拉·安吉利科、皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡和乌切洛等，这些人也称为“早期基督教”画家，因为他们喜欢画宗教题材。

19世纪时，这种兴趣在收藏家、艺术家、学者和作家中变得普遍了，比如说，在英国，艾伯特亲王就在搜集一大批意大利“原始作品”和15世纪佛兰德斯绘画。侨居佛罗伦萨的艺术界人士，如诗人罗伯特·布朗宁、伊丽莎白·巴雷特·布朗宁和沃尔特·萨维奇·兰多（Walter Savage Landor）等，则遍访托斯卡尼的城镇山乡，把它们从小字画店铺里挖出来。有影响的美术与建筑作家约翰·拉斯金在他的《现代画家》第二卷（1846年）中，对15世纪意大利画家作出热情洋溢的叙述，这一时期许多其他出版物也在谈论早期意大利画家的历史以及他们所使用的技巧。

拿撒勒画派

由于对意大利早期画家及其技巧深感兴趣，一小批德国画家在19世纪初开始努力恢复德国中世纪宗教画，以及15世纪的意大利绘画，这些人后来对英国艺术及艺术家有影响。他们学习的榜样，在意大利从弗拉·安吉利科和马萨乔到培鲁基诺再到拉斐尔，在德国则主要是丢勒。他们受威廉·海因里希·瓦肯罗德（Wilhelm Heinrich Wackenroder）宗教著作的启发，在1809年组成圣路加团，到一所废弃的罗马修道院去过禁欲生活，这使他们得到"拿撒勒派"的称号。他们中有一个影响最大的人，即彼得·柯尔内利乌斯（Peter Cornelius），在1841年充当查尔斯·巴里爵士的顾问，帮他设计过伦敦新建的威斯敏斯特宫的壁画装饰。两位英国画家，即福特·马多克斯·布朗和威廉·戴斯，曾在罗马学过拿撒勒派绘画，以后就影响了一大批英国画家。

拿撒勒派的影响使福特·马多克斯·布朗的画色彩鲜艳、细腻异常，颜色也比较自然（如《乔叟在爱德华三世宫廷》），这使他在19世纪中期影响到英国的年轻画家。值得注意的是，戴斯在研究15世纪画家时观察到，他们对光与气的准确描绘只能通过在户外直接探索自然而取得，这个现象也将影响新一代的画家。他还观察到，15世纪画家们笔下的阴影，其中含有投下阴影的物体自身颜色的成分，这个事实，是拉斐尔前派和法国印象派在19世纪再一次观察到并进一步探讨的。

拉斐尔前派

当时，早期意大利和德国绘画日益引起人们的兴趣，在这种气氛里，约翰·拉斯金在《现代画家》第一卷中号召艺术要忠实地表现自然，还劝告年轻艺术家照此去做，于是就激励起一小群十几二十岁的画家去模仿艳丽的色彩，注意天然的细节，而这些正是“原始画家”们作品的特色。他们对16和17世纪文艺复兴时期和文艺复兴以后主导学院派艺术的趋势感到不满，认为其中每一幅画都根据相同的光影原则构图，每一幅画都呈现着同样的光度，因而都是同一体系的产物，都有害于个性的发展。

这些人把拉斐尔以前的画家当作榜样，他们中有丹特·加布里埃尔·罗塞蒂、威廉·霍尔曼·亨特、约翰·埃弗雷特·米莱、威廉·迈克尔·罗塞蒂、弗雷德里克·斯蒂芬斯、詹姆斯·科林森和托马斯·伍尔纳。他们在1848年组成“拉斐尔前派兄弟会”，1849年3月展出第一幅作品，标以“PRB”（“拉斐尔前派兄弟会”的首字母缩写），这幅画就是丹特·加布里埃尔·罗塞蒂的《闺房圣母》。



45.丹特·加布里埃尔·罗塞蒂作《闺房圣母》，1848—1849年，画布油画，83×65厘米，伦敦泰特美术馆藏。

第二年，这几个神秘字母的含义被大家知道了，于是就招来一阵严厉的批评，因为他们否定文艺复兴以来的神圣传统。但约翰·拉斯金出来为他们辩护，1851年他出版一本小册子《前拉斐尔主义》，说他们的艺术忠于自然，而这是他在《现代画家》第一卷中告诫青年画家们去实行的。虽然拉斯金的辩护和褒扬使他们得到公众的承认，但他们却未能长期维持为一个团体，他们分道扬镳了。不过他们所开创的画风却对19世纪后半期的绘画、装饰、书籍装帧和工业品图案设计等产生了深远影响。

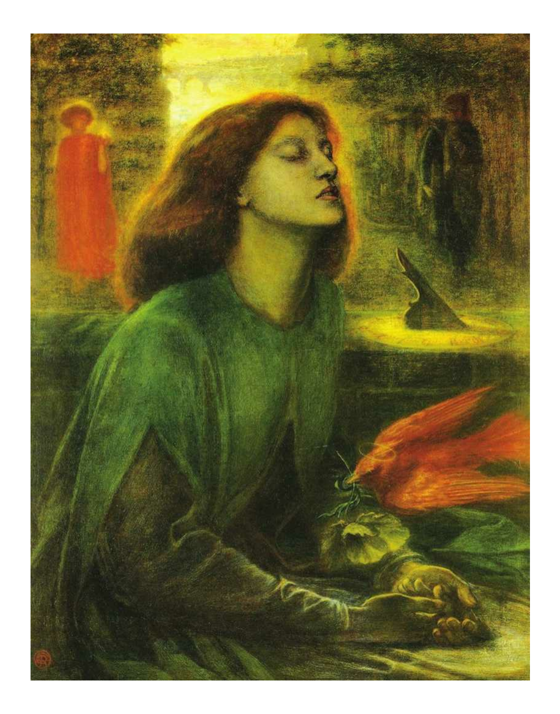
这种风格取材于圣经、诗歌和亚瑟王故事（主题中常常插入社会含义），特点是色彩鲜亮、处理细腻、准确地描绘自然光。比如，亨特在1852年展出的《牧工》多少是受莎士比亚《李尔王》中爱德加一首歌词的启发，画中那个牧人孜孜以求他那漂亮的同伴，而不是照看羊群，因此，牧女衣裙上的小羊羔正在啃青苹果而受伤害，其他的羊则因吃了麦子而犯过失。

亨特的牧人在这儿代表19世纪中期英国不负责任的牧师，这是流行于当时的绘画与写作中的一个道德化人物；比如说，拉斯金和戴斯都写过以牧人为主题的小册子，批评玩忽其看护职守的教士和宗教组织。

亨特是在野外现场画这幅风景画的，地点在埃威尔村附近，位于泰晤士河边的金斯顿与萨里郡的埃普

索姆之间，花了六个多月的时间才画完全，他试图把每一件东西都以科学的准确性绝对清晰地表现出来，这是拉斐尔前派早期作品的标志。这幅画在当时就大受褒扬，说它是当代第一幅探讨彩色阴影的作品。亨特与后来的法国印象派不同，他的兴趣不在画光与气的变化效应，而在于自然受阳光照耀产生的“真实”色彩与形状。他的《牧工》得到一种曼坦那式的鲜艳色彩，多少是由于采用了一种在潮湿的白底上作画的绘画技巧。以前的英国大师，如雷诺兹、庚斯博罗和劳伦斯，都曾在初描时使用白底，但那是用蛋清或树脂油调开的，是一种快干剂。当拉斐尔前派把作品拿到巴黎美展上去时，其准确描绘细节的杰出成就广为人知了，但法国人认为其总体构图不够自然（还认为不会有很多人步其后尘，因为那种技巧太费时间）。

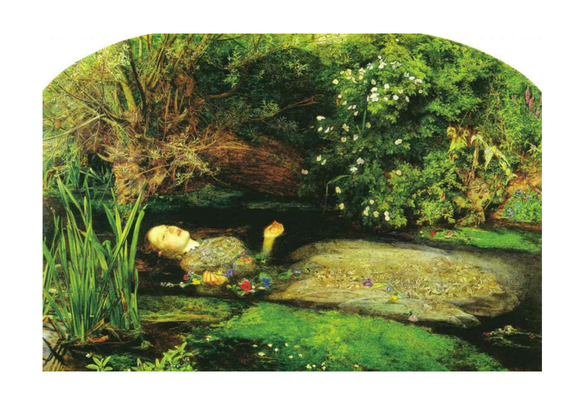
后期作品　拉斐尔前派的后期作品，较少关心自然外观，较多关心对内心世界的反省描绘。宝石般的色彩、明快的线条风格让位给柔和的边缘、模糊的形状和气态的着色，罗塞蒂以他的妻子伊丽莎白·西达尔（ElizabethSiddal）为原型为但丁作品所画的贝亚特丽丝像就是一个例证。丽齐·西达尔原来在克兰伯恩街一家女帽商店里工作，后被拉斐尔前派发现，19世纪50年代早期是这一派宠爱的模特儿。1852年，她成了罗塞蒂的情人，1860年两人结婚。他教她绘画，鼓励她写诗。但他们生活的烦恼越来越多了，罗塞蒂对妻子不忠，她的一个孩子在出生时夭折，他们日益以吸毒、酗酒度日。1862年，丽齐因服用过多的鸦片而致死。



46.丹特·加布里埃尔·罗塞蒂作《比塔·贝亚特丽丝》，约1863年，画布油画，86.4×66厘米，伦敦泰特美术馆藏。



47.威廉·霍尔曼·亨特作《牧工》，1851年，画布油画，76.5×109.5厘米，曼彻斯特市立美术馆藏。



48. 约翰·埃弗雷特·米莱作《奥菲莉娅》，1851—1852年，画布油画，76×112厘米，伦敦泰特美术馆藏。



49. 爱德华·伯恩—琼斯作《荆棘林》，1870—1890年，巴斯科特公园藏，国家信托公司版权所有。

《比塔·贝亚特丽丝》与其说是悲伤的悼念，不如说是他们共同生活的丰碑，其中一个是现代的但丁，另一个是现代的贝亚特丽丝：这种比附，是罗塞蒂——一个意大利政治流亡者的儿子——所长久珍视的。背景上两个人，但丁和爱的化身（也可能是但丁和贝亚特丽丝的灵魂），站在飘渺的佛罗伦萨城边，彼此对视，象征着那两对人之间的情结。一只带晕圈的鸟在丽齐的衣裙上丢下一朵罂粟花，这朵花，就是那毒品的来源，曾经毒死了她。丽齐销魂般的神态如痴如醉，如爱如敬，很像伯尔尼尼的《圣德肋撒》，它既属于现世，又属于永恒；这幅画不承认死亡，它把心爱者保存在实在的形体中。

罗塞蒂的许多灵感取自威廉·布莱克，在他开始作画前，他曾买过布莱克的一本笔记。罗塞蒂对灵魂世界的先入之见常被追溯到布莱克那里，而他对布莱克的诗《无辜者之歌》又特别爱好。罗塞蒂把兄弟会中其他成员也都引向布莱克，布莱克作品中弯曲的线条、颤动的旋涡、稀疏的画面和刚柔相济的形象对19世纪后期的审美观都发生过很大的影响，这种影响不仅通过罗塞蒂，也通过他的学生如爱德华·伯恩—琼斯等传播开来，伯恩—琼斯曾随罗塞蒂学画，被称为拉斐尔前派的第二代。

伯恩—琼斯起先在牛津学做牧师，后来才转向绘画。他的成熟作品充分体现了向精神内省方向的转变，而不大注意自然观察，他的构图也更接近装潢设计的原则。伯恩—琼斯的兴趣是把画面当成连贯一致的图案来处理，其中的原因，也可能是他受宗教艺术品如手绘装帧画和中世纪挂毯的吸引。

为说明这种转变，我们把伯恩—琼斯《荆棘林》系列中的风景拿来和米莱的风景如《奥菲莉娅》中的那种作比较。《奥菲莉娅》是早期作品，其中有一大堆各种各样准确而细腻地画出的鲜花，给人以真实而身临其境的感觉，把观众拉进那绿色的旷野，注视奥菲莉娅悲凉沉静的尸体。而另一方面，伯恩—琼斯却只画了一种植物，无穷反复而交错纠葛，形成细心交织的平面设计，其总体布局就像一张装潢用的贴墙纸。画中疲劳无力又刚柔相济的人物像冻住了一样，安排在一个没有深度的空间里，固定在藤蔓交织的格子间。伯恩—琼斯笔下的人物颀长而呈深思状，这是从波提切利那个神奇世界中所领悟出来的；他绚丽多彩的图案对整个工艺美术运动的造型方式都有影响，无论其是宗教题材还是世俗题材；而他自己正是这个运动的主要贡献者。

工艺美术运动

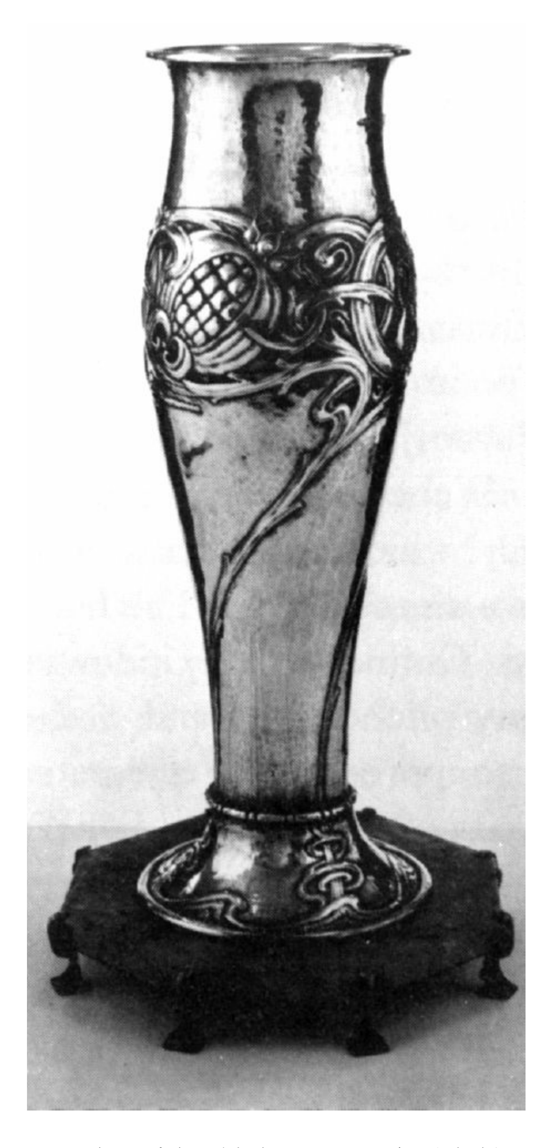
自1754年以来，英国政府一直在鼓励艺术与工艺生产相结合，那一年建立了艺术协会，1847年在艾伯特亲王领导下重组；而在1835年又成立政府开办的设计学校，以提高制造业的工艺设计水平。拉斯金和拉斐尔前派兄弟会成员到政府开办的学校教书，向学生灌输忠于自然、艺术有益等思想，这些学生，是当时的金匠、珠宝匠、石印工和绘图员等等。

19世纪最初的二十多年中，零部件生产和大批量生产已经严重危及到传统的手工艺行会，其中的工作，本来是用手工完成的。从理论上说，努力把艺术和生产结合起来，可以使手工艺人找到工作，并提高工业品的美感。但事实上，手工艺人对这种转变调整适应的进程非常缓慢，于是，外国设计师，主要是法国人，就受到聘用。1851年大博览会举办后的十年里，亨利·科尔爵士（Sir Henry Cole）创建了南肯辛顿博物馆，并把它与政府的设计学校联系起来。科尔自己就是一位成功的设计家，也是作家、编辑、国家公务员。他最初的目的是通过教育来培养公众的审美能力，但结果却大大增加了英国的工业设计师的数量，这对英国劳工不啻是一个福音。

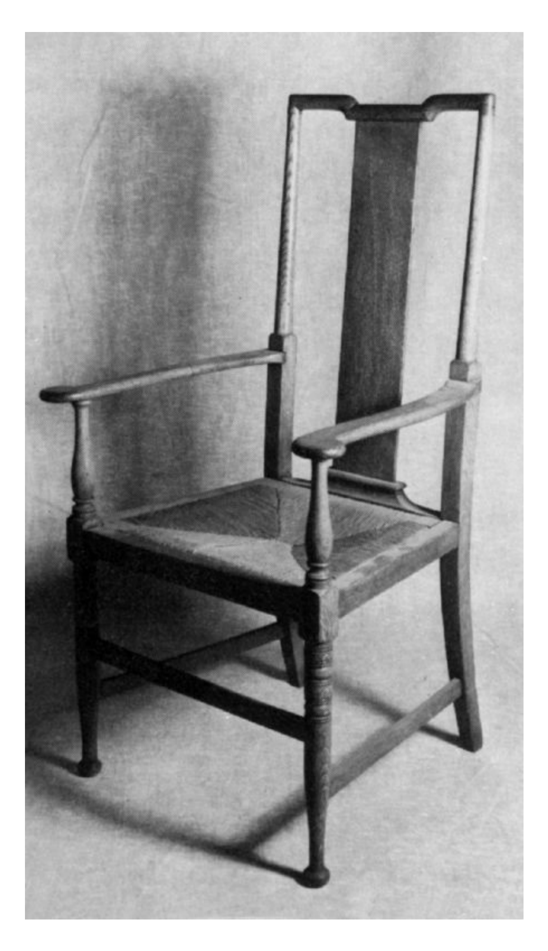
当艺术与工业的联系日趋紧密时，要求重振中世纪工艺传统的呼声也强大起来。约翰·拉斯金的《威尼斯石》（1851年初版）中有一章即是“论哥特式建筑”，其中他把中世纪艺术说成是“表达人们的劳动欢乐”。拉斯金认为，中世纪工艺表达了社会的快乐与一致精神，正是这种精神产生了这种工艺。他热情地为它辩护，激起了威廉·莫里斯年轻的传道士精神，莫里斯后来成为恢复工艺传统的主要人物，既改进设计也改变社会，这就是后来的工艺美术运动。运动得名于1888年在伦敦成立的工艺美术展览协会，这个名字是一个会员科布登·桑德森（T.Cobden Sanderson）给取的。



50. 莫里斯设计的凯尔姆斯科特庄园卧房，伊丽莎白式的四围床幔由简・莫里斯和梅・莫里斯刺绣。



51.大理石座银花瓶，奥马尔·拉姆斯登和阿尔文·卡尔设计制造，1900—1901年伦敦制造标记，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。



52.灯心草坐垫的橡木椅，可能于1876年在诺曼·肖事务所设计，由莫里斯公司出售，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。

莫里斯在牛津学做牧师，是伯恩—琼斯的朋友。后来他加入乔治·爱德蒙·斯特里特（George EdmundStreet）的青年建筑公司，斯特里特的早期作品曾受到拉斯金的影响。莫里斯后来转向绘画，随罗塞蒂学习，这也和伯恩—琼斯一样。1859年他娶简·伯登为妻，大家都知道她是个“美妞儿”（维多利亚时代对漂亮姑娘的通俗叫法）。拉斐尔前派的绘画很喜欢用她的脸作模型，特别是罗塞蒂和伯恩—琼斯的画。莫里斯的朋友（也是斯特里特公司里的同事）菲利普·韦伯（Philip Webb）为这对夫妇设计了一所房子，地点在贝克斯利，名叫“红屋”。在英国房屋设计方面，这是一个转折点，表示向较简朴的风格发展。这座房子用红砖砌成，山墙很高，哥特式拱形门窗，镶有中心圆形突起的玻璃，屋顶陡峭，方形篱笆围成一个花园。为了使家具与房屋相匹配（维多利亚的精致式样与房子的简朴不合），设计了新颖的款式，这导致莫里斯在1861年开办自己的公司，其生产按照中世纪工场的形式组织起来。

莫里斯否定大工业化的设计，坚持说艺术应该是人所创造、为人所创造。但他不能解脱经济上的困境，即手工制品比较昂贵，只能限于少数人使用，到不了他所期望的大众手里。尽管如此，人们仍然说是他为20世纪奠定了基础；在20世纪，艺术家为工业和大批量生产进行设计，从而为公众提供文明的设计。

莫里斯的公司设计一切室内用品和日用品，包括墙纸、上色玻璃、地毯、纺织品、挂毯和家具等。式样包括莫里斯自己设计的，也包括罗塞蒂和伯恩—琼斯设计的。这些设计都深受欢迎，确定了流行的风格，形成大众的趣味。公司有一些室内产品早在1862年的国际博览会上就展出过（博览会原计划1861年举行，即大博览会十周年的时候，后因意大利战争而延期）。然而，莫里斯对英国设计工艺的影响到19世纪70年代才充分显现出来。

莫里斯的设计否定了维多利亚风格的纵深空间，而喜欢扁平宽阔的花鸟图案，使人觉得它像是凯尔特式浮雕和中世纪手绘装帧画的交织，或者像是编织品图案。通过莫里斯之手而流行于世的图形，包括雏菊、忍冬、郁金香、紫罗兰、耧斗菜等等，还有各种各样的鸟，特别是孔雀，与盘旋的龙形相交错。建筑家、设计家欧文·琼斯所写的《装饰入门》（1856年）对他有很大帮助，这本书中有丰富的设计图，取自多种文化背景和多种来源，如挂毯、镶嵌工艺品等，偏重于扁平的图案和几何形状。1890年莫里斯开办凯尔

姆斯科特印刷厂，就把这种原则也带到书籍设计中来了。书籍设计和印刷业中确定了新的标准，影响到各个国家的出版业。

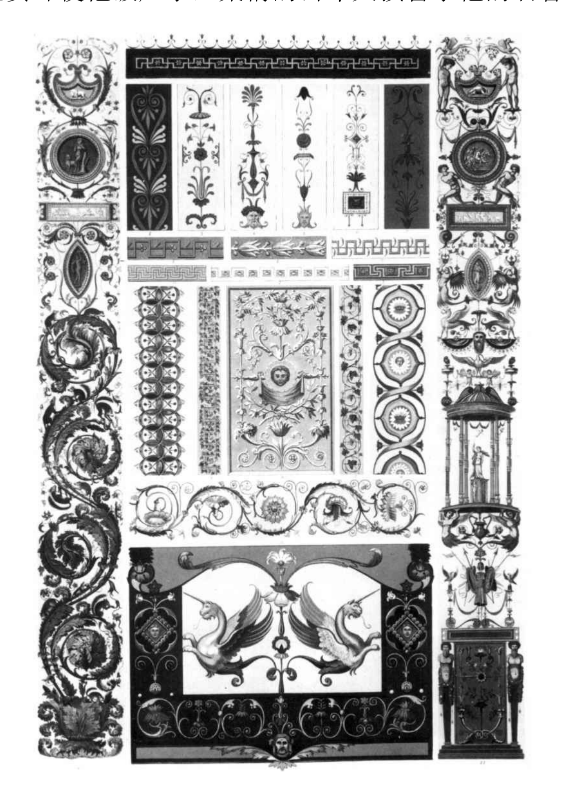


53.孔雀垂饰，银镶珍珠，1900年，C.R.阿什比设计，工艺会社学校制作，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。

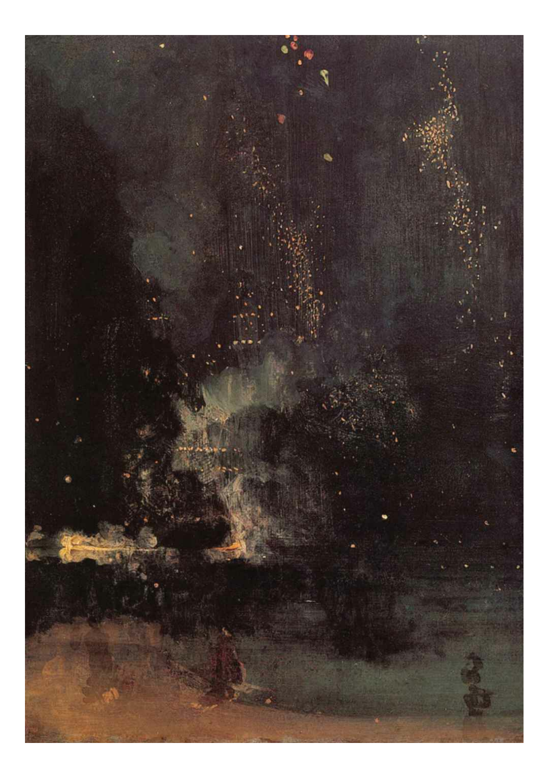
莫里斯把工艺和美术结合起来，以努力改进社会，增进对美的感受。这些活动受到公众的注意，是靠了他的设计、他的工场，靠了他的诗篇，尤其是靠了他从1877年开始直至1896年逝世为止所作的影响广泛的讲座。他献身于社会改革，是英国社会主义组织的奠基人之一。

惠斯勒

莫里斯重新使艺术与劳动相结合，是源于拉斯金的观点。拉斯金认为，艺术品的价值与投入其中的劳动量有关，这种看法多少影响到评论家对詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒的《金黑色之夜：坠落烟花》的批评，这幅画在1877年格罗夫纳美术馆开馆式上展出（该美术馆为皇家美术学院以外的艺术家提供了参展场所）。图中画的是克雷莫恩花园的烟火，那是切尔西市一个大众喜爱的花园。这幅画表现的事件没有结构，拉斯金认为它松散邋遢，违反了公众的艺术标准。他为《命运，持棒者》（Fors Clavigera）撰写了一篇言辞尖刻的批评文章，这是一系列信件，本来是写给英国的手艺人看的，鼓励他们去改进工业的设计水平。拉斯金说："我已经看够也听够伦敦佬的厚颜无耻了，但没想到会听说有一个纨绔子正在讨两百个几尼，去把一桶颜料泼在公众脸上。"当时，拉斯金声名卓著，是牛津大学斯莱德美术教授，英国最有影响的艺术评论家。因此，惠斯勒认为他不能对这种攻击置之不顾，所以就对拉斯金提出诽谤起诉，象征性地赢得了四分之一便士的赔偿。但审判的耗费却使他破产了，案情的公布又损害了他的名誉。

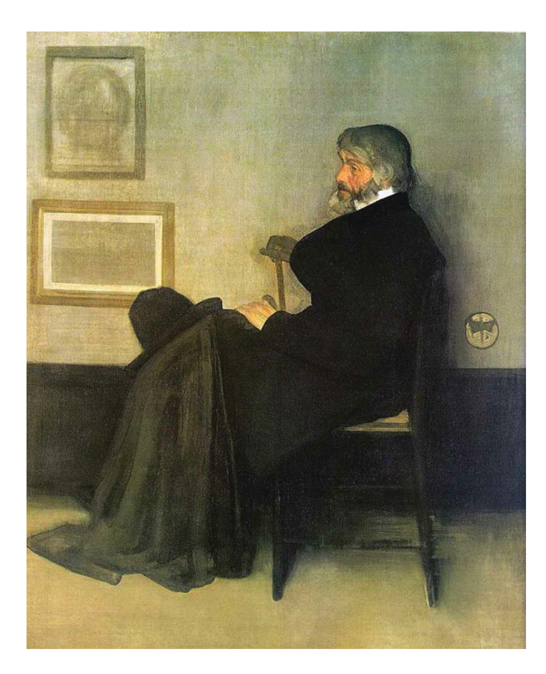


54. 欧文·琼斯《装饰入门》书中画页，1856年。



55.詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒（美国人，1834—1903年）作《金黑色之夜：坠落烟花》，1874年，橡树板油画，60.3×46.7厘米，小德克斯特·M.佩里赠品46.309号，蒙底特律美术学院许可刊印。

惠斯勒的胜利虽说在经济和心理方面打击了他，但卷帙浩繁的出审记录却对问题本身很有价值。比如说，他的证词清楚地指出在艺术与劳动的关系问题上有两种对立的观点。当时有人要惠斯勒说出他两天的工作量值多少钱（这是他自己说画《金黑色之夜》所需要的时间，也许并不确切），惠斯勒说，他的开价以毕生的知识为基础。

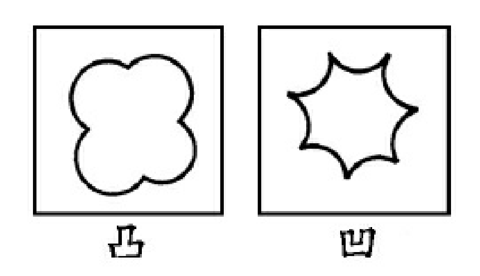


56.詹姆斯·惠斯勒作《灰黑混编曲第2号，托马斯·卡莱尔》，1872年，油画，171×143.5厘米，格拉斯哥美术博物馆藏。

惠斯勒是美国人（生在马萨诸塞州的洛维尔），但审判时他说生在俄国的圣彼得堡。他上过西点军校，在那里随罗伯特·韦尔（Robert Weir）学画（韦尔是佛罗伦萨新古典主义画家皮埃特罗·本韦努蒂的学

生），以后在华盛顿特区的美国海岸勘测署当绘图员。他在蚀刻版画方面颇有建树，然后移居欧洲。1855—1859年他住在巴黎（1892年再次来过），此后他迁往伦敦，在那里一直住下去，其间只到南美和威尼斯作过短期旅行。他在巴黎结识了亨利·芳丁—拉杜（HenriFantin- Latour）和德加，并且与库尔贝一起工作。他后来说，库尔贝的熏陶和影响无规则可循，懊恼他未能随安格尔学画，否则就会学到构图、上色和人体解剖方面的基本技能了——这些训练正是他所缺少的。他是个真正的"世界派"，英国和法国都不知道他属于哪一边。英国人认为他是个印象派，法国人则说他隶属于英国派。争论越搞越糊涂，其中的原因，多少是由于他在格莱尔画室里学过画；19世纪70年代，又和莫奈、德加、毕沙罗、雷诺阿、西斯莱和芳丁—拉杜等人一块在法国画商迪朗—吕埃尔的邦德街画廊里展出过作品。他的风格中有法国的影响，他所作的《弹钢琴》画的是他的异母姐妹和她的女儿，与同期芳丁—拉杜的《两姐妹》如出一辙。

1860年代，惠斯勒探讨色彩的表现力和新的构图形式，在其中，日本版画、中国图案和拉斐尔前派都有一定影响。事实上，惠斯勒在1862年结识了罗塞蒂，不久后，他们就在切尔西做起了邻居。



57. 凹曲的形状往后缩，看似在底面之后或穿透底面。

探索绘画的新定义　惠斯勒看出他的作品不够严谨，对此很不满意；他想对作画的方法更有约束，因此在19世纪70年代发展出一种构图与着色的系统，其基础是结构与色彩间的紧密关联。很多方面影响到他形成这种新系统，其中，日本版画影响尤为显著，它没有常规的透视和精致细微的色调。

惠斯勒认为，绘画首先是把线条、形状和颜色安排在画布画板上，使之与图画四周的边框相适合。他把所有这些东西看作是一个艺术品，把各部分之间的关系看得特别重要。《灰黑混编曲第2号》画的是苏格兰历史学家、哲学家、散文作家托马斯·卡莱尔，这幅画体现了惠斯勒在扁平画面上发展出来的线、形、色的新体系。画面上，卡莱尔画像、房间摆设、背景和画边都是同等重要的部分，色彩及其相互间的关系也是这样。这幅画既是肖像又是创作，惠斯勒尽量维持两者间的平衡。画面结构是一个直立的矩形，由墙与地的连结线再分成两个水平矩形，其中一个摞在另一个上面。这种垂直和水平的形状又在画面左上方挂于墙上的那两幅画上得到重复，他用这样一种手法来联结画内诸形体相互间的关系以及它们与画面整体框架之间的关系。

卡莱尔的坐像为侧面，这突出了他身形的平面构图，使画中人和背景达到平衡。墙上那两幅画的大小表现出画中人与墙壁之间的一小段距离，并进一步稳定了人物与背景的平衡。卡莱尔的侧影主要由鼓凸形状组成，这种形状能够把人物显现得如同在墙壁前面，或者按平面构图的说法，使人物看起来是置身于底面上。卡莱尔的整个身形都在图画内，这更使画中的形体反衬于底面上。

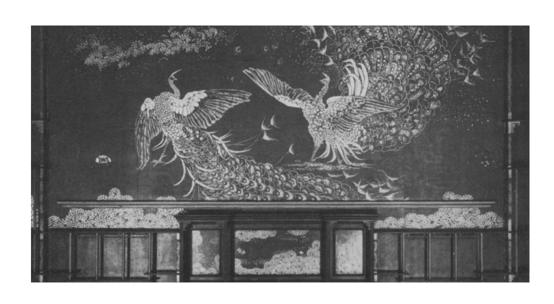
为调节人物与底面间的距离（即空间），并由此而维持它们作为图画的细密平衡，惠斯勒用绒状线条把深色侧影的边缘弄模糊（这种手法是从委拉斯开兹和伦勃朗那里学来的），把人物和底面融合起来。为进一步突出人物与底面间的形体关系，惠斯勒用最低限度的立体手法来处理卡莱尔的衣服，这种技巧取自于马奈的平阔笔法。

惠斯勒发现，使用少数几种颜色，并把注意力集中在光与影的关系上，可以取得比早期作品更大的整体性。浅色的墙和倚之而坐的深色形体都只有一种颜色，卡莱尔的衣饰也只有最低限度的立体感，这就保持了整齐划一的扁平面。只有卡莱尔的脸和手用笔较细，有立体感，使用多种色彩。由于对肖像画中最有表现力的部分作了如此处理，惠斯勒承认了他的双重目的：既是肖像，又是创作。

虽然惠斯勒瞧不起艰苦的工作，但对自己的技能却一丝不苟。他常常花几天时间在调色板上揣摩一幅画的大色块和细微色调，然后才提笔在画布画板上作画。而一旦开始作画，他又会一个部分一个部分地擦掉重来再重来，直至取得预期的效果。卡莱尔对惠斯勒的求全精神恼怒不已，于是就不再坐在那儿让他画

了；为画完卡莱尔像上的衣服部分，惠斯勒不得不另找一个人替代。但惠斯勒相信完成的作品并不能反映所需要的体力，绘画应该如一朵鲜花，根本“不用去解释它的存在”。

尽管惠斯勒认为绘画靠的是自身的价值，不依赖历史、戏剧或市井故事而存在（为艺术而艺术），但他同时也坚信自然是艺术的真正源泉。1885年他在伦敦、牛津和剑桥作“晚间十点整讲座”（“十点钟讲座”），在这著名的讲座中他说：“自然把一切绘画的要素包含在形与色中，正如键盘把一切音符包含在内一样。”他的朋友、象征派作家斯特凡·马拉美在1888年把这些讲稿译为法文。他这些想法帮助我们理解为什么他采用音乐术语作为画名，也帮助我们理解他的色彩的和谐与细腻，他认为，这种和谐正如音程的和谐一般。他还使用一些在当时来说是不寻常的色彩搭配（如《蓝绿色之夜：紫与黄的和声》），但这些搭配到“新艺术”时期就变得非常普遍了。



58. 詹姆斯·惠斯勒创作的孔雀厅，莱兰宅邸，现保留在华盛顿特区弗里尔美术馆。

孔雀厅　惠斯勒是议论颇多的“唯美运动”的主要代言人，但他自己在“十点钟讲座”中却要与它划清界限。这个运动没有奠基人，也没有成立宣言，它不是艺术家的运动，也不能追溯到一个单独的团体或作品那里去。它表明了从19世纪70年代起在社会上渗透的美的意识，许多艺术家和手艺人对它作出了贡献。它不仅包括美术，也包括工业美术。它群众性广，被人视为通俗浅薄，因此像惠斯勒这样的艺术家就不屑与这个运动牵连在一起。但惠斯勒创作了一件许多人认为是这个运动最杰出标志的作品——他朋友弗雷德里克·R.莱兰家里的孔雀厅。这个房间原来在伦敦王子门街49号（现移置到华盛顿特区弗里尔美术馆中）。孔雀厅本来是建筑师托马斯·杰基尔（Thomas Jeckyll）设计的，用来放莱兰的青花瓷器收藏品。惠斯勒对杰基尔精心设计的室内布置十分欣赏，因此想进一步提高它的声望。惠斯勒的画作《瓷国公主》（1865年参加巴黎美展）挂在该厅的一侧，因此他认为这个房间还可以放上他更多的画作。在莱兰同意对色彩作出小小的修改之后，惠斯勒就动手在整面墙上画起孔雀图来。孔雀是唯美运动所炫耀的主要象征性图形，后来在世纪之末又被新艺术运动的行家们所采用。



59.奥布里·比尔兹利为奥斯卡·王尔德的《莎乐美》所作插图，1894年，钢笔画，17.7 ×12.9厘米。

莱兰对这幅画不满意，于是就在惠斯勒的费用问题上发生分歧，这导致他俩的友谊破裂。但孔雀厅对当时的艺术和设计却有广泛的影响。比如，奥布里·比尔兹利为奥斯卡·王尔德的《莎乐美》所作的孔雀插图，就是在1891年参观了孔雀厅之后受到启发的。孔雀图形受大众欢迎，这早有明证。惠斯勒的朋友、画家艾伯特·摩尔（Albert Moore）在1872年曾用孔雀为伯克利广场上一所房子作设计；罗塞蒂从19世纪60年代起，一直在他的切尔西流动动物园里养着孔雀；爱德华·威廉·戈德温（Edward William Godwin，曾为惠斯勒建造壮观的“白公馆”，惠斯勒破产后又不得不把它卖掉）设计过孔雀图案的饰墙纸；惠斯勒自己在1873年也曾建议为W.C.亚历山大在坎普登山的公馆装饰孔雀图案。

把一个房间变成统一的艺术作品，其中绘画、装饰和构造都结为一体，这种思想越来越深入人心，在19世纪末成了新艺术风格的标志。举例来说：1883年惠斯勒在美术协会展出一大批蚀刻版画作品时，他把展厅的墙壁都漆成白色，配上黄色边框和黄天鹅绒帷幔，帷幔上绣着他的徽记蝴蝶（他的绘画也以此为记）。地毯、坐椅和花瓶都是黄的，讲解员穿着黄白色制服。

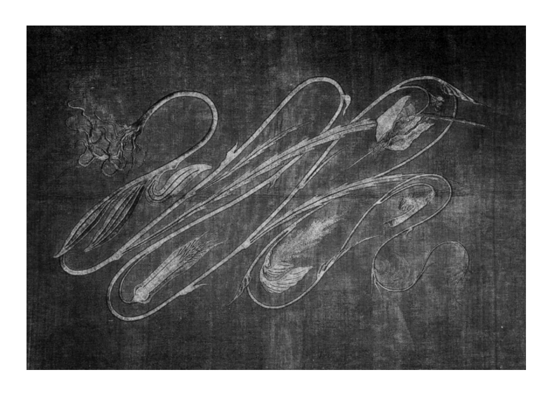
新艺术

19世纪最后十年，唯美主义、工业化和工艺美术运动的主要思想汇集到一起，从不同的源泉如威廉·布莱克、拉斐尔前派、东方艺术、凯尔特艺术、装饰艺术、书籍装帧等图画造型中产生出一种新的装饰风格，这种风格第一个与过去成功地决裂开来。它在建筑、装饰和室内设计中盛行不衰，其标志是以自然植物形状为基础的弯曲线条，“青年风格”派艺术家赫尔曼·奥布里斯特的《鞭花》是它的代表作品。由于各种艺术都普遍采用新艺术形象，于是就产生各种艺术的大融合，出现艺术上的多面手，他们能够用各种材料进行创作。这种风格风行欧美，名称十分相像却又不尽相同。在法国，它既可称为“现代风格”（这是英国叫法，表明它来自英国），也可称“新艺术”，这个名称起源于德国画商西格弗里德·宾（Siegfried Bing）的画店“新艺术商店”，它于1895年12月22日在巴黎开业。在德国，它称为“青年风格”，因为它出版《青年》杂志。在意大利它称“花草风格”或“自由风格”——与亚瑟·拉森比（Arthur Lasenby）在伦敦的“自由画店”有关；在西班牙则称“现代派”。

新艺术的前身是工艺美术运动和工业设计，新风格在造型方面的影响可以追溯到其中某些主要的人物。亚瑟·海盖特·麦克默多（Arthur Heygate Mackmurdo）为《雷恩建造的城市教堂》这本书（1883年）所画的书名页采用了欧文·琼斯的一个原则（《装饰入门》），即波状图形应只有一个源头。麦克默多把琼斯的这个原则和拉长的不对称须状曲线结合在一起，就创造了一种形象，在之后十年中成为新艺术风格的标志。麦克默多对拉斯金和莫里斯极其倾心，他在1882年创建“世纪同业会”，一个建筑家、艺术家和设计家的联合会，目的是在工业中发展艺术。1884年他还发起创办同业会的杂志《木马》——由发行《命运，持棒者》的乔治·艾伦（George Allen）出版，见第99页——杂志上借用了中世纪的图形，而这又影响到莫里斯的凯尔姆斯科特印刷厂。

克里斯托弗·德雷塞（Christopher Dresser）曾在亨利·科尔的设计学校教过书，研究过植物学，他帮琼斯写作《装饰入门》，在1862年又出版《装饰设计艺术》。很容易理解，他对植物图形相当钟爱，他曾为各种材料的各种用品进行过设计，其中包括金属器具、玻璃、墙纸、陶器、家具等等。他的目标是把自然形态转化为装饰图形，他对欧美的建筑装饰产生过广泛影响。

沃尔特·克兰和凯特·格里纳韦画连环画，对好几代人的插图风格都曾有过影响。克兰受布莱克、伯恩—琼斯和以前的手绘装帧画的影响，他画过数十本连环画，包括《美人与兽》、《杰克造房》、《宝宝戏院》等。他还设计过花布、地毯、砖瓦、彩色玻璃、瓷器和墙纸等等。



60.赫尔曼·奥布里斯特作《鞭花》，1895年，呢绒丝绣，119×183厘米，慕尼黑州立博物馆藏。



61.凯特·格里纳韦作《万寿菊花园》卷首页插图，1885年，26×22厘米，汉普斯特德的基茨宅邸藏。

凯特（凯瑟琳）·格里纳韦早期为《人民杂志》这一类出版物画插图，也为情人节设计图案，这些使她获得了商业上的成功。但她的连环画和为儿童故事所画的插图却是不朽的，在其他国家也广为流传。比如，《在窗下》也在德国出版，在法国则售出10万册以上。拉斯金对她笔下的美的世界极为欣赏，她和克兰以及伦道夫·考尔德科特（Randolph Caldecott）齐名，同是当时这一领域中最成功的插图家。19世纪末，外国博物馆开始收购这几位画家的作品，承认它们是重要的艺术品。



62.路易·康福特·蒂法尼制作的花瓶，分别高29，18和47.5厘米，阿克林顿的霍沃思美术馆藏。

完美的设计师　奥布里·比尔兹利的图案使新艺术达到了各国风格糅合的高度。比尔兹利曾经是音乐和文学方面的神童，在美术方面也有天才，但他二十六岁时得了肺病，这终止了他极其多产的生涯。他多方汲取创作源泉，从古希腊的花瓶绘画，到文艺复兴艺术，再到日本版画。在同时代人中，他特别受惠斯勒和伯恩—琼斯的影响。

比尔兹利在布莱登语法学校上学时，就临摹过凯特·格里纳韦的插图，然后到威斯敏斯特艺术学校学

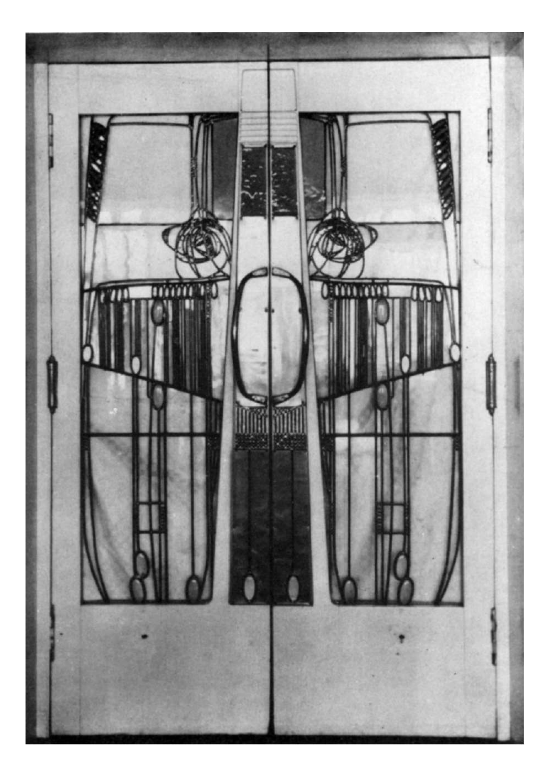
习。他为《画室》第一卷作过插图，给《黄皮书》做美术编辑（1894—1896年），也给《萨伏依》杂志做美术编辑（这本杂志得名于麦克默多的豪华旅馆）。他把奥斯卡·王尔德的《莎乐美》画成连环画，也画过其他名著如蒲柏的《秀发劫》和《阿里斯托芬的丽西斯特拉塔》。他对色情、神秘现象和无意识的世界感兴趣，其作品也就受一些人的批评，说它们是堕落的艺术。但他的天才——用明快利落的线条来表达并丰富故事的内容——却把插图和图案的表现能力与精美程度推进到一个新的高度。

比尔兹利对无意识的东西感兴趣，这是新艺术的另一个方面，而且在19世纪末得到加强，这在诸如乔治·明尼（George Minne）的哈根市福克旺博物馆喷泉上表现出来。这个作品中，一个跪着的青年在水池周围反复出现五次，拥抱自己并凝视自己的倒影，明白无误地表达了自我爱恋的主题。

沙利文和蒂法尼　美国建筑家路易·沙利文主要把新艺术风格用来美化房屋建筑物表面。他在房屋上用装饰性的陶、砖或石覆盖金属构件，金属构件仍然可以看见。但沙利文设计的竖框则一直伸向并交织到顶层的装饰中，如纽约的康狄克大厦那种形式，这种风格使人们将它与新艺术风格的行家们作比较。沙利文的中心凸出的玻璃窗（如盖兰蒂大厦和温赖特大厦）就是从新艺术风格的前身工艺美术运动那里学来的，比如菲利浦·韦伯为威廉·莫里斯建造的“红屋”。

新艺术风格在美国的主要倡导人是路易·康福特·蒂法尼，他在赴巴黎深造后，从绘画转向室内装饰。他受当时新艺术的影响，也受北非阿拉伯人和日本艺术的影响，在这些影响下，他把造型与图案结合进一种新方法中去，生产珍珠色和乳白色的玻璃器皿，并以法夫莱尔的化名（取自拉丁文“手艺人”一词）取得专利权。他的做法表明，他把每一件器皿都当作一个艺术品。

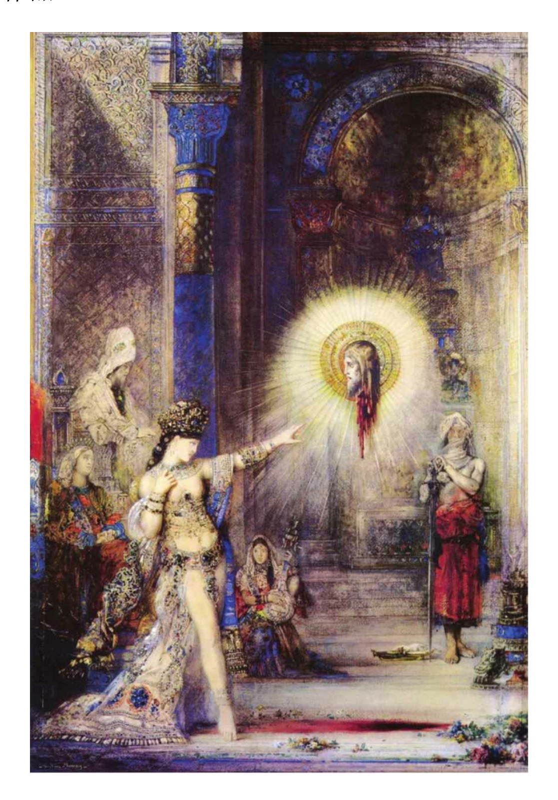
他从彩色玻璃的图案设计开始做起，然后把生产扩大到灯具、花瓶和一切形式的玻璃上去，形成了一个高度成功的产业部门。他的产品特点，无论是透明还是不透明的，外形都光滑流畅；它们色彩丰富，通过各种气态金属上色，像孔雀羽毛这样一些人们所熟悉的新艺术风格的图案，常常借助熔化玻璃的新的操作方法而呈现在作品上。



63. 查尔斯·伦尼·麦金托什设计的垂柳茶室豪华厅房门，1903年，现存格拉斯哥大学亨特里安美术馆，麦金托什收藏品。

查尔斯·伦尼·麦金托什　麦金托什和他在格拉斯哥艺术学校的学生们创作的作品，把新艺术的图案设计变成线条比较平直、几乎呈对称图形的样子，他们不大注重设计形象，从而预示了20世纪的艺术和建筑。这些特征尤其表现在克兰斯顿小姐在格拉斯哥经营的一家时尚茶座的双扇门上。门由上漆的木头、金属和着色玻璃制成，两扇门上的图形互成镜像，只有极小的变化打破对称。

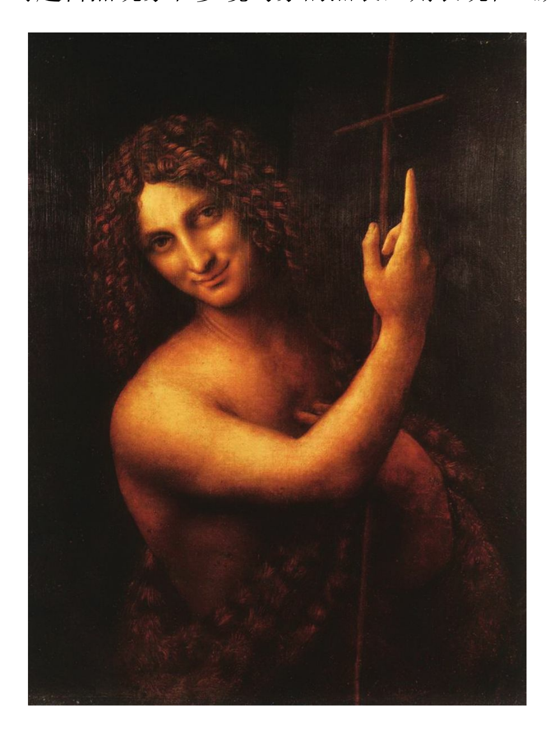
麦金托什曾在格拉斯哥艺术学校学画，他和麦克唐纳姐妹玛格丽特（后与之结婚）和弗朗西丝一起，用新艺术风格设计雕刻与金属作品。



64.古斯塔夫·莫罗作《幽灵出现》，1876年，水彩画，105×72厘米，藏巴黎卢浮宫。

象征主义和幻象派艺术

这时，越来越多的艺术家不满于与日俱增的物质享受主义，而企图通过在内心深省宇宙与个人的真谛，来使生活富有意义。虽然他们对梦境的探索以及对人类感情的偏重并不总能产生所希望的结果，但他们确实创造了一种主体和象征的艺术，反映了时代对于生死、性欲、鬼神、圣灵等等这样一些主题的关注。比如说，在古斯塔夫·莫罗的《幽灵出现》中，莎乐美凝视着施洗约翰被割下的头，她是肉欲的化身，是劫难的恶女。而奥迪隆·雷东对超自然现象和梦境幻象的热衷，则表现在《死：我的讥讽最高超》中。



65. 莱奥纳多·达·芬奇作《施洗约翰》，巴黎卢浮宫藏。

宗教神秘主义的兴起披着一件精致的外衣，随着玫瑰十字会在法国的复兴，它对视觉艺术产生影响。玫瑰十字会是一个秘教主义派别，自称起源于古埃及，在现代由于约翰·瓦伦丁·安德烈亚（Johan Valentin Andrea）的著作而得到复活。19世纪，宗教神秘主义的领导人是约瑟凡·佩拉当（Joséphin Péladan），评论家兼作家，他自称是最早对初生基督进行礼拜的三圣人的后代，身穿古代亚述人的服装。他思想的中心成分是男女合形，这是他的小说《两性人》（1891年）的主题，也是他认为包含在达·芬奇的半男半女画像《施洗约翰》中的思想。他认为，通过两性的吸引及随后的结合，人类形象达到完整；艺术的作用是独特的，因为只有艺术，而不是自然，创造了两性人，并把人类从追求性完整中解放出来。

“玫瑰与十字美展”于1892年3月10日在迪朗·吕埃尔美术馆开幕；开幕前在奥塞鲁瓦·圣日耳曼教堂做了一次盛大的弥撒，采用了瓦格纳《帕西法尔》中的选段。大约有七十名画家展出了两百多幅作品，有些评论家说这是那一年最好的画展。虽然雷东、莫罗和伯恩—琼斯等不是其成员，他们却对展品创作有所启发。参加第一次展览的画家中有埃米尔·伯纳德，他和在布列塔尼的蓬塔旺的一群画家，以保罗·高更为首的那一批，有一些联系。

后期印象派

保罗·高更伯纳德最早于1886年在布列塔尼的蓬塔旺遇到高更（1848—1903年），两年后，他们开始在一起作画。伯纳德对中世纪绘画的高度兴趣使他与朋友路易·昂克坦（Louis Anquetin）一起发展出一种平铺的装饰画风格，它有清晰的色彩间隔，就好像中世纪的彩色玻璃或景泰蓝搪瓷一样（景泰蓝上的金属细线隔出小块或小格，盛住糊状彩陶浆），这种风格后来以“景泰蓝式”见称。

他们形成的这种风格，特点是图案平铺，色彩艳丽，常常包以深色或黑色边框，把高更对日本艺术、原始艺术及实用美术的兴趣（比如，很少有人谈到的他的布列塔尼式图案陶器）与景泰蓝风格结合起来。他们的作品表达思想、感情与情绪，这使他们与文学上的象征主义属一派。象征主义主张“用感情的形式表现思想”，正如其代言人、诗人让·莫雷阿（Jean Moréas）1886年在《费加罗报》上发表的“象征主义宣言”中所说的那样。这些见解表现在高更的《雅各与天使扭斗》里。画中，雅各是大逆不道与洗心革面的象征，由于他欺骗了父亲，窃取了兄长以扫的长子权，骗取了父亲以撒的临终祝福，因而受到诅咒，被罚与母亲利百加分开过活。后来，经过一系列苦难的惩戒与神启的奇迹，雅各重新归复于上帝和家庭。高更画的场面是雅各与上帝的使者在扭打，天使向他宣布了他的新名：“以色列”，也就是希伯来人的祖先。高更把这件事画在他家乡布列塔尼的风景中，这可从母牛和苹果树看出来。一群布列塔尼农民星期天早晨从教堂出来，看见了这次奇迹显圣，由此，这幅画把人的世界与圣经的世界结合了起来。

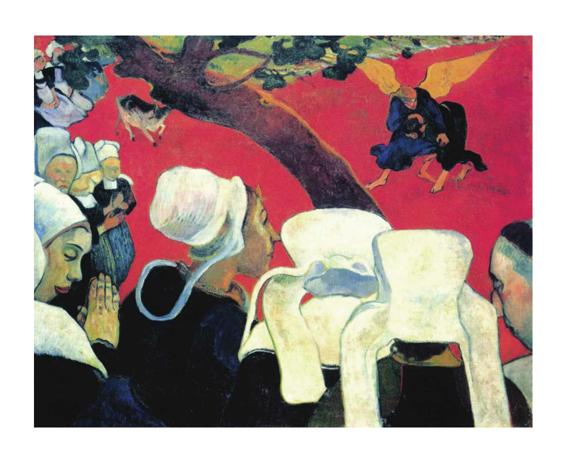
为传递一种显圣的气氛，高更把形体画得比例失衡：牛太小，戴无边帽的布列塔尼农民则太大。画面由苹果树斜着分为两半，如一幅日本版画。画中没有阴影，扁平、多彩的形状界线分明，这些反映了他对结构的新看法。高更想把这幅画挂在附近尼宗地方的一个中世纪教堂里，希望它能够和古老的建筑特色相匹配。但神父说他的教民看不懂这幅画，因此婉言谢绝了高更的美意。

高更和他的门徒把线条与色彩的表现能力结合起来，以夸张或简化他们所观察到的实在物体。在这个过程中，他们完成了对综合法进行的长期探讨，这通过他们在蓬塔旺的绘画体现出来。这些绘画曾在巴黎沃尔皮尼咖啡馆公开展览。高更自认为是印象派，于是他把两种倾向都放在展览会的名称里，这个名称是“印象主义与综合主义画派”（1889年）。

人们认为高更预言了一种新艺术的诞生；他的思想，以及他在蓬塔旺的门徒们的思想，由纳比画派继承下去（纳比是希伯来语“预言”）。莫里斯·德尼（Maurice Denis）也是这派人中的一员，他清楚地界定了现代绘画的含义，即无论画的是一匹马、一个裸女还是任何形式的闲闻轶事，它首先是一个扁平面，上面按某种图式覆盖颜色。

高更和塞尚、凡·高、修拉这些与印象主义认同的画家们一起，使印象派既在当时产生直接的影响，又对20世纪艺术产生影响，他们是所谓的“后期印象派”的主要人物。“后期印象派”这个词虽然不确切，却用来泛指从1886年最后一次印象派画展开始到20世纪最初十年立体主义诞生为止的这一整个时期。这个名称是罗杰·弗赖（Roger Fry）创造的，用于指他在1910—1911年举办的“马奈和后期印象派画展”。

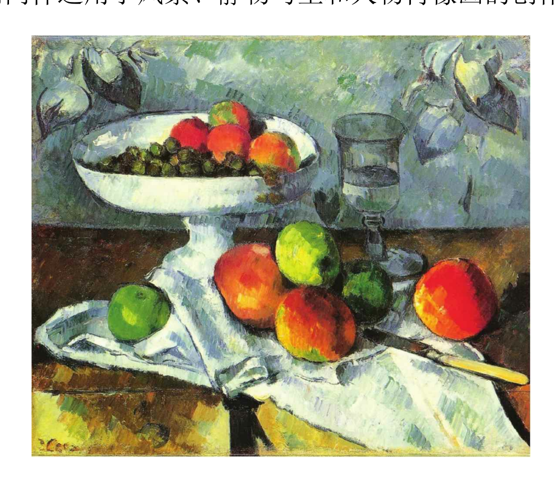
高更的印象主义作品色彩强烈，结构新颖，与当时的象征主义彼此结合。他在蓬塔旺的作品是他最成功也最有力地影响着艺术之发展的作品。19世纪90年代他在塔希提岛上生活，这段时间在他的一生中最著名，他的作品也更关切那些未受西方文明污染的人民的简朴生活。凡·高也不满意印象主义的局限性，而寻求把感情及感情的表现重新注入绘画，为此，他也被称作是表现主义者。塞尚和修拉，则一个创始、一个加强了印象主义的结构维度。



66. 保罗·高更作《雅各与天使扭斗》，亦名《礼拜后所见》，1888年，画布油画，73×93厘米，爱丁堡苏格兰国立美术馆藏。用高更的话说，他画的是这些人的“迷信愚昧”，他们集体注视着一件只在他们的想象中发生的事。

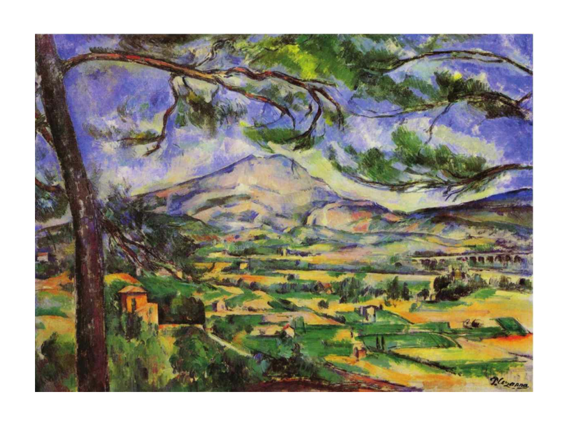
保罗·塞尚　保罗·塞尚（1839—1906年）要“把印象主义变成某种稳固持久的东西，就像博物馆中的艺术品一样”。这反映了他对自然界的基础性稳定结构的兴趣，并指出了他通向成熟风格的道路；这种风格中，保留着古典精品里最光辉成就的基本原则。塞尚早期受德拉克洛瓦、库尔贝和马奈等人的影响，模仿他们的作品，但往往不成功。

塞尚对印象派强调捕捉自然界不断变换的光、色效果不以为然，他需要结构，需要时间来把颜料放上画布。他缓慢而有步骤地发展出一种风格，以细心观察自然为基础，集中精力于油彩本身的运用、着色以及运笔方面。通过准确地摹写他在自然界看到的形与色的相互关系，塞尚企图追求一种井然有序、和谐协调的构图形式，他的这一原则同样运用于风景、静物写生和人物肖像画的创作。



67. 保罗·塞尚作《果盘、玻璃杯和苹果写生》，1877—1879年，画布油画，46×55厘米，勒内·勒孔特收藏品，巴黎。

在《果盘、玻璃杯和苹果写生》中，每一个水果都被分别观察，而且从不同的角度加以观察。这意味着，每一个水果的大小比例彼此不一定协调，也不一定与背景协调，对每一单个物体都作不同的观察，合起来而成为稳固的构图。比如说，从一个角度画果盘顶，从另一个角度画果盘底，画喝水杯子也是这样。果盘的盆面被推向底座的左面，但它与左上角一簇叶子又结合得很好，而这簇叶子和右上角的另一簇叶子又遥相呼应。一道粗斜线从左上方的叶子开始，通过果盘盆面、画中央的那堆果子，直到右下方的小刀和桌布边为止；另一道较不显眼的斜线（因其色彩较暗，所以就显得往后缩）则从右上方的叶子开始，通过杯子、中央水果堆直到左下方的桌角。两道斜线在画中央交叉，形成一个稳固的中枢，塞尚就是以此来构筑他的图画的。



68.保罗·塞尚作《圣维克图瓦山》，1886—1888年，画布油画，66×90厘米，伦敦考陶尔德学院美术馆藏。

画中，每一件物体都细心地运笔画出，每一笔都有独特的用意，画出反光或后缩的层面，这些层面反过来又表现自然界的基本几何结构，如圆锥形和球形等。每一个物体都与相邻的物体相关，因此可以说是创造着自己的空间。塞尚宁可用物体间的距离来进行思考，而不是考虑空间。

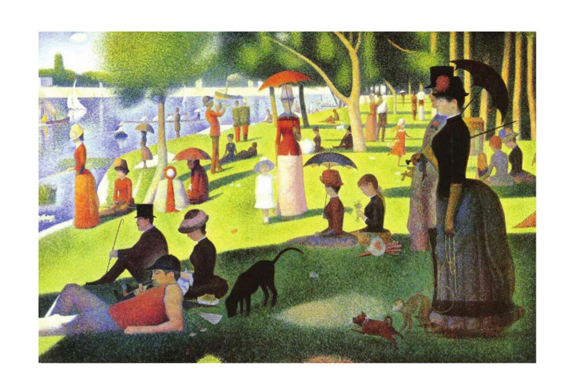
塞尚对埃克斯附近的大山作过无数次描绘，在这些描绘中，有一些他对自然界最出色的仿照。在《圣维克图瓦山》中，自然界每一个起伏的形态都像他静物写生中的单个水果那样得到处理。但在风景画中，自然界几乎无尽的色调差别却用每相邻两笔间的相互关系被小心地描画出来了，于是造成这样一种总体效果：颜色的种类虽不多，但色调却很丰富。这样，塞尚所取得的，是全面表达自然的精细与和谐。值得注意的是：他后来重新对阴影产生兴趣，他的圣维克图瓦山绘画，在早期主要用温暖的土色，到后来则使用浓烈的蓝色了。

乔治·修拉　乔治·修拉（1859—1891年）的画很有条理，又拘泥细节，和塞尚关于结构的思想很少有共通之处。修拉是美术学校培养出来的，但他有感于印象派对光、色的处理和德拉克洛瓦的思想，以及时人有关色彩的理论，而发展出一种使用颜色和线条的系统方法，具有机械般的精确性。查尔斯·亨利（Charles Henry）在《科学美学入门》中提出的美学理论给了修拉一个科学的基础，让他把情绪、感情和线条、颜色联系起来。比如，平静的心情通过明暗配置、冷暖色彩和水平线条间的平衡来表达。由此出发，他发展出分色主义（亦称点彩派）理论，这个术语表达了他对视觉混合的看法（先前已由印象派采用），也反映了他运笔的特性。原色小点如蓝、黄等相并而列，在观者眼中所产生的合成色，例如绿色，要比把颜料放在调色板上混合而成的颜色更鲜艳。小点都是同样大小，究竟多大，取决于图画的尺寸和从多远来观看这幅画，以取得适当的视觉混合为宜。小点延续至画框，使它也结合进画图；这个风格后来以“新印象派”见称。

《大碗岛上的星期天下午》这幅画体现了修拉所采用的独特笔法，除了成千上万个小点之外，他还使用僵直的正、侧面身影，有力的横、直线造型，把人物组合排列在后缩的层面上等等手段，取得了稳定的结构。由于采用多重透视法（观众找不到一个单独的点去观看这幅画），就加强了构图的扁平和冻结般的特征，而且缩小了画中央那个穿白衣服的小孩的形象。白是三种原色和各种合成色混合在一起而成的，因此，这小家伙就成了关键，它的中心地位更使人产生这样一种印象，即这幅画表达的是被冻结住的一刹那。

文森特·凡·高　凡·高（1853—1890年）曾在学校教书，受过牧师教育，在荷兰和比利时当过传教士，1880年后转向专业绘画。凡·高敏感易怒，聪敏过人，他一生在任何事情上都很少取得成功，个人生活不幸而艰辛。他早期的作品如《吃土豆者》色彩暗淡，主要描绘农民的生活。

1886年他移居巴黎（十年前他曾在此为一画商工作），这个时候对一个潜心于先锋派艺术的人来说正是个好时机，因为许多画展都在展出新画家的作品，许多刚开办的杂志也在刊登新作家的写作。凡·高的兄弟提奥是一个画商，他支持凡·高，把他引荐给印象派，使他受到印象派的欢迎。凡·高沉迷于印象派的绘画与思想，他的色彩很快变得明亮了，开始画巴黎景色，并试行起修拉及其学生保罗·西涅克的理论来。比如说，他的一些肖像画中使用了与背景颜色成补色的光环，如1887年的《自画像》，他也受西格弗里德·宾画店中日本版画的启示，对此他作了许多摹本。



69.乔治·修拉作《大碗岛上的星期天下午》，1884—1886年，画布油画，206×305厘米，芝加哥美术学院版权所有，海伦·伯奇·巴特利特纪念收藏。

慢慢地，凡·高暴躁多变的举止使他疏远了画家、模特儿以及几乎每一个人，只有提奥除外。提奥当然也感到压力，但他深信他哥哥的才华，了解凡·高心理的需要。

1888年，巴黎已不大容得下他了，凡·高来到阿尔，在孤独中作画。他梦想在那里设计一个画室，能够把巴黎的画家吸引过来。高更来拜访他，带来了综合主义的信号，凡·高像往常一样报之以巨大的热情。例如，第二年，他画了《星空之夜》，其中山丘、房屋和教堂的轮廓就带有高更新风格的特点，而躁动的形体和阴暗的夜空上色彩浓烈的漩涡，则制造出一种阴森的气氛，给人以象征派的感觉。凡·高的运笔像许许多多逗号，此时已经独具一格；他的画面变化多端，从厚涂的颜料到间隔的空白画布（看起来似乎是涂着星星点点的淡彩）都有，这些就合成一幅忧郁的画，而居然也就成为一副迷人的景象，就好像他同时期一些花卉作品一样。他特别喜欢原色与补色的变换对比，如蓝花瓶中的红水仙衬着一个黄色底子，或橘黄色百合花衬着一个蓝色的背景等等。



70.文森特·凡·高作《星空之夜》，1889年，画布油画，73.7×92厘米，纽约现代艺术博物馆，收藏品，莉莉·P.布利斯遗赠。



71. 文森特·凡·高作《鸢尾花》，1890年，73×93厘米，纽约大都会艺术博物馆藏，阿黛尔·R. 利维赠品，1958年（第58. 187号）。



72. 文森特·凡·高作《吃土豆者》，1885年，画布油画，82×114厘米，阿姆斯特丹斯泰戴莱伊克博物馆藏。

不久，高更的造访使凡·高感到太兴奋，两个人吵了起来。有一次喝醉了酒，凡·高割下自己的一片耳朵，引起当地警察的调查。高更早已对凡·高的古怪举止十分害怕，这件事促使他把凡·高的实况告诉提奥，并离开阿尔。高更这一走，使凡·高在南方开创一所艺术家画室的美梦彻底破灭了。

凡·高在阿尔、圣雷米和奥维尔的疯人院里时而发病，时而好转；这期间，他画了许多风景、花卉和自画像（除伦勃朗之外，他画的自画像比谁都多），这些画颜色鲜亮，生动地表达着光和情。许多画表现出对自然界的深切欢乐，一点也看不出凡·高自己的痛苦。

在奥维尔，他有一个时期神智清醒，专心作画。他租了一个旅馆房间，经历了一段短短的宁静安乐的多产创作时期。随后，由于提奥的画店碰上了麻烦，凡·高认为这关系到他的经济来源，同时他又和医生发生争吵；这些使他灰心丧气，他再度蒙受感情危机，陷入深深的绝望之中。1890年7月27日，星期天，薄暮时分，凡·高走到附近一块地里，向自己开枪。但即使是自杀，他似乎仍不够成功，子弹没有打中心脏，但又拿不出来。据一种说法，他回到自己房间，躺在那儿，直到旅馆老板来叫他吃晚饭，才被发现。提奥应召赶来；星期二，凡·高死在他兄弟怀里。提奥始终未能从悲伤中恢复过来，五个月后，他在荷兰去世，年仅三十三岁，医生说他死于“心情压抑”。

提奥的死对先锋派画家是一个损失，因为他懂他们的画，也知道如何招徕顾客，让他们理解后期印象派在19世纪末这个艺术转变时期所做出的贡献。

艺术家小传

爱德华·伯恩—琼斯爵士（Sir Edward Burne- Jones）1833年出生于伯明翰，曾打算从事牧师职业，但在莫里斯（牛津的一个朋友）和罗塞蒂的影响下转向艺术。1859年去意大利旅行，1862年在此陪伴拉斯金并为他临摹丁托列托的作品。其后期作品表现了对波提切利的兴趣。1877年以后，他的晚期维多利亚浪漫风格大受好评并取得成功，他最好的作品是为莫里斯公司作的有色玻璃和挂毯设计图。1898年去世。

安托尼奥·卡诺瓦（Antonio Canova）1757年生，曾在威尼斯学石工。早期雕像表现出法国罗可可风格，但在18世纪70年代放弃。1781年定居罗马，成为当时最主要的新古典主义雕塑家，作品有在罗马为教皇克雷芒十四世修建的纪念碑，在维也纳为玛丽亚·克里斯蒂娜伯爵夫人修建的陵墓等。著名的古代雕塑对其人物形象有重大影响，比如《珀耳修斯与美杜莎之头》以《瞭望塔中的阿波罗》为基础，为北卡罗来纳州府大厦（现已拆毁）创作的《乔治·华盛顿像》则取法“埃尔金石雕”。1822年去世。

保罗·塞尚（Paul Cézanne）1839年生，是普罗旺斯地区埃克斯一个富裕银行家的儿子，他弃法律而学绘画。早期出于对鲁本斯和德拉克洛瓦的崇拜作浪漫主义想象画，但粗陋笨拙，招人嘲讽。后通过巴黎的瑞士美术学校，与印象派结交，尤其与毕沙罗结交，受鼓励描绘自然。他参加印象派画展，但独立作画，这一方面是出于他的个性，一方面是因为他的结构分析方法是印象派所不知道的。1895年举办第一次画展。塞尚的成熟风格是通向现代艺术尤其是立体主义的桥梁。1906年去世。

约翰·康斯特布尔（John Constable）1776年生于萨福克郡的东伯格尔特，富裕磨坊主之子，和透纳同为19世纪英国主要的浪漫派风景画家。与同时代的画家不同，他不愿出国旅行，而宁肯只画他自己的家乡农村。康斯特布尔在克劳德、17世纪荷兰风景画家和其他前辈大师的理想主义中结合进新的自然主义精神，这对巴比松画派和德拉克洛瓦有着直接的影响，其《干草车》获1824年巴黎美展金奖，其绘画理论后来影响了印象派。在英国获公众承认较晚，1829年当选皇家美术学院院士，1837年去世。

古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet）1819年生于法国奥南，1840年去巴黎，入瑞士美术学校。其作品《碎石工》（1849年）、《奥南的葬礼》（1850年）开创了一种新现实主义；1855年作《画室》，这是他的准哲学宣言。1849年获金奖，但后来在美展上备受批评。为回击官方的怠慢，他于1855年和1857年举办个人画展，这为印象派开了先河。他是革命者，曾参与捣毁旺多姆广场上的拿破仑纪念柱，为此被监禁并罚款，后逃往瑞士，在此去世。他认识莫奈，在现代题材、自由笔法和反对学院艺术方面启发了印象派。此后，在许多艺术家眼中，他是独立自主的榜样。1877年去世。

雅克—路易·大卫（Jacques- Louis David）1748年生。1775—1781年在罗马形成自己的风格，1784—1785年在此作《荷拉斯兄弟之誓》，这是法国新古典主义绘画的缩影，由其政治含义而尤显重要。他认同于法国大革命的目标，成为艺术方面实际上的独裁者，创作宣传品以促进革命目的。他对拿破仑极为崇拜，滑铁卢战役后逃离法国，隐居布鲁塞尔。接受过大量的官方项目，因而对当时的肖像画颇有影响。1825年去世。

伊莱尔·热尔曼·爱德加·德加（Hilaire Germain Edgar Degas）1834年生于巴黎一个富裕家庭，随安格尔的一个学生学画，对安格尔极为崇敬，但1860年代末期受朋友马奈和未来的印象派影响，发展出一种较自由的风格。1872—1873年访问新奥尔良时，开始为当代题材的绘画引入新观点。1874年起参加印象派画展，帮助组织印象派。德加擅长多种艺术，包括彩笔画、蚀版画等，晚年还作雕塑。1917年去世。

欧仁·德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）1798年生，是法国主要的浪漫派画家。他崇拜席里柯，受委罗内塞和鲁本斯的启发，也受康斯特布尔作品中自由风格的影响，这些作品，他曾于1824年在巴黎、也许1825年还在英国见过。由于他标新立异，也由于他的题材在政治上敏感，因而受官方敌视，主要反对者是安格尔。19世纪30年代他接受了一些大型壁画项目，但到1857年才入选大卫创立的法国美术研究院。1863年去世。

卡斯帕尔·达维德·弗里德里希（Caspar David Friedrich）1797年生，在哥本哈根美术学院学习，1798年定居德累斯顿。他不肯到意大利去接受正规训练，相反却发展出一种个人的风景画风格，以表达他的悲观哲学。虽然他早期的作品屡起争议，1816年起又在德累斯顿美术学院教书，但他对时人的影响却不大。1840年去世。

保罗·高更（Paul Gauguin）1848年生于巴黎，是少数撰写过自传的画家之一（《诺阿—诺阿》，约1893—1894年）。他的一生及其离开文明世界到南太平洋岛屿上去生活之举，几乎与他的画一样具有象征意义。他的童年部分是在秘鲁的利马度过，后做过远洋商和股票经纪人。受第一次印象派画展启发，又结识毕沙罗，此后于1874年开始业余作画。两年后，巴黎美展接受了他的一幅风景画，1879年起参加印象派画展。1883年成为职业画家，并定居在布列塔尼的蓬塔旺。由于受埃米尔·伯纳德影响，他发展出象征主义的综合派理论。到巴拿马和马提尼克岛旅行，在阿尔试图与凡·高合作不成，此后拒斥西方文明，去塔希提岛寻求“与自然的同一”。1897年作《我们从哪里来？我们是什么？我们到哪里去？》。1903年在马克萨斯群岛去世。泰奥多尔·席里柯（Théodore Géricault）1791年生，从学院派画家盖兰（也是德拉克洛瓦的老师）学画。否定当时流行的新古典主义，学鲁本斯风格，并开始直接从模特儿作画，而不预先作草描。1816—1818年在意大利学习米开朗基罗的作品和巴罗克绘画，《梅杜莎之筏》中结合了巴罗克的图案、浪漫派的现实主义和反政府的情绪。他推崇博宁顿和康斯特布尔，1820—1822年在英国展出《梅杜莎之筏》并画马。他的绘画生涯虽短却有影响，特别是他的时代题材、自由风格和对动作的描绘等尤为如此。1824年去世。

文森特·凡·高（Vincent van Gogh）1853年生于荷兰，是一新教牧师之子。最初在伦敦、巴黎和海牙为画商做事，后受牧师训练，在比利时的矿工中做传教士。1881年左右开始绘画，早期画作是自然主义的，带有社会意义。1886年到巴黎投其兄弟，在此初遇印象派。对他产生影响的还有鲁本斯，日本版画和高更的综合主义。1888年定居阿尔，与高更短暂共处。在经历多次感情上的崩溃后，凡·高于1890年在奥维尔自杀。

弗朗西斯科·德·**G.**伊·卢森特斯·戈雅（Francisco de G.y Lucientes Goya）1746年生于萨拉戈萨附近，随肖像画家拜由学画，1771年曾访罗马。1776年开始在事业上取得成功，当时他为王家地毯工场设计图案；1799年成为宫廷主画师。在他的主要作品《1808年5月2日》和《1808年5月3日》及系列蚀刻版画《战争灾难》中，他记下了法军1808—1814年占领西班牙期间的残暴罪行，这些作品，对19世纪欧洲绘画与版画造型都有影响。版画系列《奇想集》（1796—1798年）针砭当局及时俗，表现了他的想象力、洞察力和创造力。他在为王室所作的肖像画中表现的那种直率和敏锐的风格，至今仍使历史学家感到不解。1828年在自我放逐中逝于波尔多。

让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（Jean Auguste Dominique Ingres）1780年生于蒙托邦，艺术家的儿子。在巴黎从大卫学画，1801年获罗马奖金。1806—1824年在意大利学习、工作，回国时携带作品《路易十三之誓》，在巴黎美展上饱受赞扬，从而确立了他作为对抗德拉克洛瓦和浪漫主义运动的官方代言人的地位。他在美术学院的巨大权力和对新思想的抵制损害了官方的艺术，但他无与伦比的绘画技巧和精确的观察力却对同时代的艺术家及下几代人的画风产生了正面的影响。1867年去世。

爱德华·马奈（Edouard Manet）1832年生于一个富裕的资产阶级家庭，曾随库蒂尔学画，库蒂尔是历史画与肖像画家，也是位出色的教师，其轻松的笔触和强烈的色彩对比使马奈乐意接受委拉斯开兹、戈雅和哈尔斯的作品，这些人成了他主要的模仿对象。马奈渴望得到官方承认，但又不愿放弃自己关于风格与构图的新观点。他的作品受到批评，说它们未经修饰，技巧又很贫乏。他对印象派有影响，但又不肯与之合作，在其后期生涯中却在他们的影响下提高了自己的色彩亮度。他对作品长期得不到官方承认一直耿耿于怀，但临死前被授予荣誉勋章。1883年去世。

约翰·埃弗雷特·米莱爵士（Sir John Everett Millais）1829年生，幼时极有天才，十一岁即进入皇家美术学校；1848年成为拉斐尔前派兄弟会的创始人之一，当时年仅十九岁。他一直在拉斯金的影响与保护下，直到1854年赢得拉斯金妻子的爱情并娶她为止。他的拉斐尔前派画风渐趋粗犷，得到更多的社会承认。1896年去世。

让·弗朗索瓦·米勒（Jean Fran鏰ois Millet）1814年生于一个农民家庭，先在瑟堡向当地一位画家学画，1837年去巴黎从德拉罗什学习。受杜米埃影响，作画有田园风格，带社会主义色彩。1849年开始与泰奥多尔·卢梭、纳西斯·迪亚斯和其他人一起在枫丹白露森林的巴比松村作画，进一步发展了这种风格。这些人号称巴比松派，他们受柯罗、17世纪荷兰风景画家和康斯特布尔的影响，是印象主义的先驱人物。1875年去世。

克劳德·莫奈（Claude Monet）1840年生于巴黎，在勒阿弗尔长大，是印象派中最著名的人物。听从布丹的劝告而画风景，得其指点在勒阿弗尔附近作室外绘画。1859年去巴黎，短时期在格莱尔画室学画，并在此结识当时最主要的画家。他对忠于视觉这个印象主义的基本原则始终不二，在其他人早已放弃这个原则之后仍然如此。他对同一景象作多幅绘画，比如干草堆、白杨树、卢昂大教堂正面景、泰晤士河等等，以记下它们在不同时间不同季节变化着的光色效应。他晚年所作的睡莲图，花形几乎融于色彩中，从而预

示了后来的抽象艺术。1916年去世。

威廉·莫里斯（William Morris）1834年生，设计家、建筑家、画家兼于一身，是伯恩—琼斯和罗塞蒂的挚友，并与其密切合作。他认为工业革命是一种破坏力量，故加以反对，他企图通过恢复中世纪的手工传统而达到人类精神的再生。为传播这些思想，他于1861年创办莫里斯公司，按中世纪手工工场的方式生产室内摆设。他的影响在19世纪末的设计领域和社会主义运动的发展中都很广大。1896年去世。

皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿（Pierre Auguste Renoir）1841年生，是利摩日一个穷裁缝的儿子。十三岁起在巴黎一家瓷器厂做画师，1861年在格莱尔画室学画，遇莫奈、巴齐耶、西斯莱等人。早期画风学库尔贝，但也学华托、布歇和弗拉戈纳尔等人（使人想起工厂的瓷器图案），从而把18世纪法国的明亮色调带进他的画中。他参加过四次印象派画展，但他喜欢画人，要靠卖画维持生活，到意大利参观后又滋生出对古代艺术和前辈大师们的兴趣，这些都使他逐渐脱离印象派主流。他对新动态一向敏感，晚年对马蒂斯和野兽派特别注意。1919年去世。

奥古斯特·罗丹（Auguste Rodin）1840年生。起先当石工，1871年在布鲁塞尔股票交易所凿装饰石像。对米开朗基罗和皮热十分崇拜，在巴黎从巴里和加里埃—贝勒斯学画，未能考取美术学校。其第一件重要作品《青铜时代》（1875—1876年）受人指责，说它用活人模体铸造；在《布道的施洗圣约翰》中，罗丹引进人物在其动作中实现自己的主旨，这成为罗丹艺术的中心。1880年开始作最著名的《地狱之门》，这个作品占据了他的余生，且始终没有做完。在这个作品上有他的许多主题创作如《思想者》，这个形象也用来作他的墓碑石。罗丹是当时最有影响的雕塑家，有生之年曾眼见自己的作品被广为接受。1917年去世。

丹特·加布里埃尔·罗塞蒂（Dante Gabriel Rossetti）1828年生于伦敦，系意大利政治流亡者之子。从约翰·科特曼和福特·马多克斯·布朗学画，然后学霍尔曼·亨特并与之一起于1848年和约翰·埃弗雷特·米莱同建拉斐尔前派兄弟会。罗塞蒂的第一幅重要作品《闺房圣母》（1849年）也是第一个使用“PRB”缩写的展品。秘密组织的联想及这个组织否定拉斐尔，使许多学院派大受冒犯，而这又导致约翰·拉斯金为拉斐尔前派辩护，从而保证了他们早期的成功。罗塞蒂后来渐从拉斐尔前派早期的自然主义画风中后退，退向一个中世纪的梦幻世界，而以他的模特儿伊丽莎白·西达尔为中心。1860年他与之结婚，1862年她死于吸毒。罗塞蒂自己于1882年去世，此时他孤孑一人，且吸毒成瘾。

泰奥多尔·卢梭（Théodore Rousseau）1812年生，风景画家，约1830年前后开始在室外直接从自然取景作画，早期作品不为巴黎美展所接受，1846年时已在枫丹白露森林附近的巴比松定居，与米勒、迪亚斯及其他人形成一个风景画家的团体，称巴比松画派。他受荷兰和英国风景画家的影响，发展了一种自然主义的风格，这种风格后来又影响印象派。1867年去世。

乔治·修拉（Georges Seurat）1859年生。主要受德拉克洛瓦、安格尔、皮维斯·德夏瓦纳和印象派的影响，把古典式构图与谢夫勒尔等人的当代色彩理论结合起来。他用一套大小一样的圆点取代传统笔法，称“分色主义”（俗称“点彩法”）。他提出“新印象派”理论，配之以新的笔法，这个理论在其门徒保罗·西涅克所作《从德拉克洛瓦到新印象派》（1899年）一书中有论述。修拉曾探讨颜色与感情间的关系。1891年去世。

阿尔弗雷德·西斯莱（Alfred Sisley）1839年生于巴黎，父母皆英国人。在格莱尔画室遇莫奈、雷诺阿和巴齐耶等人，不久后全力画风景，成为印象派的主要人物之一。受当时风景画家的影响，尤其是透纳的理论与技巧。1899年去世。

约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（Joseph Mallord William Turner）1755年生于伦敦，理发师之子。他的生涯以风景写实为开端，主要受约翰·罗伯特·科曾斯和托马斯·格尔丁的水彩画影响。他进展很快，1802年即当选皇家美术学院院士，这一年他到欧洲大陆作写生旅行——许多旅行中的一次。他游历了阿尔卑斯山，到巴黎和威尼斯，这些旅行对他的构图与色彩有长期的影响。他一生受克劳德的重大影响，一心想超过克劳德。他作画不用草描，风格雄浑有力，从自然的威力与无尽的悲观中取得灵感。透纳是出色的色彩大师，对日后印象派有深刻影响。1851年去世。

詹姆斯·艾博特·麦克尼尔·惠斯勒（James Abbott McNeill Whistler）1834年生于马萨诸塞州的洛维尔。他未能完成在西点军校的学业，即到华盛顿特区为美国政府当绘图员，在此学会蚀刻版画。1855年他去伦敦，随后又去巴黎，在格莱尔画室短期学习，也随库尔贝作过画，库尔贝的自由随意的风格最初曾吸引他，但后来他又后悔未曾追随安格尔比较严格的画法，并日益钦佩安格尔精细的素描及色彩、构图技巧。1859年定居伦敦，其风格以色彩与形状间准确而精细的关系为基础，恰如音乐上的音程一样，因此，他使

用“混编曲”、“曲调”、“夜曲”这样一些术语。1878年以诽谤罪起诉拉斯金获胜，但诉讼费用使之破产。案件之后为恢复财力而在威尼斯所作版画系列，属其最杰出的创作之列。1903年去世。

小词典

凹版蚀刻（Aquatint）一种蚀刻画法，将松香粉熔于板上，造成砂纸般纹理，用以印刷大块颜色。

明暗配置（Chiaroscuro）由两个意大利词组成，意为“明—暗”，用于艺术，则意为画家在作画过程中对光影的平衡处置。

对偶倒列（Contrapposto）意大利语，意为平衡或对抗，用以表述人体的一种姿态，其中人物立像的纵轴为一细长S形曲线，一条腿（“着力腿”）支撑形体的主要重量，肩与臀则偏向另一方，以保持平衡。这种方法由古代希腊人所创造，表现运动与生命。

折中主义（Eclecticism）从不同来源选取元素造成一种新风格。

历史画（History Painting）是雄壮风格的最高贵表达形式，其特征是从历史、神话和雕塑作品中选取题材。

画像学、圣像画（Iconography）对艺术品中象征性含义进行的研究以及表达这种含义的形象。

厚涂法（Impasto）指绘画中施用厚彩，特点是表面不平，运笔深重。

平版画（Lithography）约1798年由阿洛伊斯·塞纳费尔德发明的一种版画技术，这种技术把图像从平面石版或金属版上印下来，而不印自凹凸图面，因此它既不同于以凸面印画的木刻，也不同于以凹纹印画的刻版画和蚀版画。

局部色彩（Local Colour）绘画中物体上不受反射光影响的真实色彩。

非线型风格（Painterly）译自德语单词“ma-lerisch”，由瑞士艺术史学家海因里希·沃尔夫林首先使用。它表述一种画风，其中物体用色块或光和影来表现，其柔和含混的轮廓似乎彼此湮没，从而与线条式的艺术风格不同，那种风格中物体由鲜明清晰的线条勾出轮廓。

调色板、色组（Palette）画家配色的板，通常有拇指眼和握把。这个词也用来指画家在一幅画上所用的一组色彩，或画家作画用色的特点。

维杜塔（Veduta）意大利语，意为景观，用来表述对一个地方的绘画或素描。

进一步阅读书目

艺术史

弗里茨·艾兴伯格：《版画艺术》，艾布拉姆斯出版社，1976年。

海伦·加德纳：《古今艺术纵览》，第6版，哈考特·布雷斯·约万诺维奇出版社，1975年。

E.H.贡布里希：《艺术的故事》，费顿出版社，1978年。

H.W.詹森：《艺术史》，普伦提斯—霍尔和艾布拉姆斯出版社，1974年。

19世纪艺术

弗里茨·诺沃特尼：《1780—1880年的欧洲绘画与雕塑》，第2版，企鹅出版社，1970年。

弗雷德·利希特：《19和20世纪雕塑》，纽约画社，1967年。

乔治·赫德·汉密尔顿：《19和20世纪艺术》，艾布拉姆斯出版社，1970年。

H.R.希契科克：《19和20世纪的建筑》，企鹅出版社，1967年。

艺术运动与流派

伊莎贝尔·安斯科姆和夏洛特·盖尔：《英美两国的工艺美术运动》，里佐利出版社，1978年。

肯尼思·克拉克：《浪漫派造反》，哈珀和罗出版社，1973年。

蒂莫西·希尔顿：《拉斐尔前派》，艾布拉姆斯出版社，1970年。

休·昂纳：《新古典主义》，企鹅出版社，1968年。

休·昂纳：《浪漫主义》，哈珀和罗出版社，1979年。

菲利佩·朱力安：《颓废梦人》，普雷格出版社，1971年。

卡洛尔·L.V.米克斯：《火车站：建筑史》，耶鲁大学出版社，1956年。

马里奥·普拉茨：《浪漫派的苦恼》，梅里迪安图书出版公司，1965年。

琳达·诺赫林：《现实主义》，企鹅出版社，1971年。

约翰·雷沃德：《印象派史》，现代艺术博物馆，1973年。

约翰·雷沃德：《后印象派：从凡·高到高更》，现代艺术博物馆，1978年。

罗伯特·施姆茨勒：《新艺术运动》，艾布拉姆斯出版社，1977年。

罗宾·斯宾塞：《唯美运动》，达顿出版社，1972年。

艾伦·斯特利：《拉斐尔前派的风景画》，克拉伦登出版社，1973年。

注释

[1] 拿撒勒是以色列的一个小城，耶稣的故乡。——译者

[2] 恩底弥翁是希腊神话中的美少年，因受月亮女神塞勒涅的热恋而被置于洞中长眠不醒，以永葆青春。——译者

[3] 即华盛顿住地。——译者



The Twentieth Century

剑桥艺术史

20世纪艺术

[英国]罗斯玛丽·兰伯特 著 钱乘旦 译

译林出版社

版权信息

The Twenty Century by Rosemary Lambert

著作权合同登记号 图字：10—2012—332号

书　　名　20世纪艺术

作　　者　【英】罗斯玛丽·兰伯特

译　　者　钱乘旦

责任编辑　李瑞华

出版发行　译林出版社

ISBN　978-7-5447-6925-9

关注我们的微博：@译林出版社

关注我们的微信：yilinpress

意见反馈：@你好小巴鱼

目录

CONTENTS

1 突破传统

我们对20世纪的艺术特别感兴趣，因为20世纪是我们的世纪，我们自己就生活在这个时代。与以前相比，20世纪的变化最多也最快，并且也反映在艺术中。仅就绘画、雕塑和建筑中发生的变化与试验的数量而言，20世纪就无与伦比。

1789年法国大革命时，传统第一次被打破。从那时起，艺术家们就感觉到：艺术作品的公认主题，如历史、宗教、神话等等，不见得就是他们想要表现的生活与经历的一部分。他们想随心所欲地创作，而不只是把自己的重点放在别人要他们画的东西上。这种态度，恰恰就是现代艺术的开始。画家选择了一个题材，它依旧是我们很容易辨认的东西，但是他随心所欲地加以处置，比如说，他可以夸张其某一方面，强调这个方面，就如同戈雅所做的那样；他可以使用人们预想之中的色彩，但也可以用一些完全出乎大家预料之外的颜色，而这些颜色就是他个人的风格，就像凡·高所做的那样；他可以用色彩做科学实验，如同修拉所做的那样；他可以用移动的目光在风景或静物中摄取某些部分，然后把它们重新安排在一幅图中，就如同塞尚所做的那样；他还可以把物体分解，再用不同的方式拼凑在一起，就如同立体主义画家那样；他可以表现物体形象，而这个物象却是被他自己的感觉所歪曲的，就如同表现主义所做的那样；他还可以学康定斯基，把形体都弄得几乎不可辨认，而只在空间填满颜色和似有似无的东西，以表现他的感情和感觉。

这些都是可能的。当然，它们也不完全是新思想，在以前的绘画中，就可以发现许多相似的因素。但是在20世纪，艺术家们有意识地挑选其中某一因素加以发挥，以作为其艺术创作的主导原则。



1.弗朗西斯科·戈雅作《1808年5月3日》，1814—1815年，画布油画，262.5×400厘米，马德里普拉多博物馆藏。戈雅夸大了跪着的受害者，以此强调恐怖。

成群的艺术家经常在一起，发展出某种绘画方法。他们在一起展览自己的作品，谈论并写下他们的理论。其中某个人给某种画法起了一个名称，于是他们就成了一个“运动”。有时候，运动迅速交替，画家们一下属于这个运动，一下又属于另一个运动。虽说运动未见得总是泾渭分明，但画家个人的风格却常常很清楚，使他们成为我们理解这一时期的主要关键。而了解他们，就是学会欣赏20世纪艺术的方法之一。

当然，并不是每一个艺术家都参加运动，也有许多很好的绘画、雕塑和建筑作品，是用传统风格创作的；有些艺术家，更只从运动中择其所需。这样，20世纪就有许多不同的艺术种类，其中有些主要得益于过去，有些则主要从其他新运动中汲取营养。所有这些都会给我们造成困难，若我们不知道艺术家的思想来自何方，就很难知道他在画什么，他为什么要用那种特别的技巧，而可供选择的技巧本来是如此之多。假如我们仔细看，认真读，就有可能把一件艺术品放进历史的长河中去，从而了解它更多的情况。接下来，我们可以想一想画中的形状和色彩，它们是否赏心悦目，我们是否喜欢这幅画、这件雕塑或这个建筑作品；我们对艺术家想做或想“说”的东西，到底知道了多少？我们至少得思考到这一步；即使一件作品未提供直接的信息或美感，我们也不能草草下结论，说这些作品莫名其妙、晦涩难懂。20世纪的艺术，通常是需要下一番功夫，才能欣赏得了的。



2.瓦西里·康定斯基作《战斗》，1910年，画布油画，94.5×130厘米，伦敦泰特美术馆藏，ADAGP版权所有。图中暗示着武器，唤起了对战争的英雄遐想。

思想的变化和生活方式的变化使20世纪与以前的时代截然不同，看不清这一点，就搞不懂我们这个时代的艺术。比如，生活节奏的加快和运动的增多，就既影响了艺术，也影响到哲学。19世纪末出现的第一条电气铁路——巴黎地铁，就加快了那个城市的生活节奏。就在这时，法国哲学家柏格森提出了关于时间、变化和发展的理论，他说时间是一个连续的过程，而不是孤立瞬间的连接。1902年弗洛伊德第一本关于释梦的书出版了，而一位法国导演则制作了一部早期的无声科幻片——《月球旅行》。1905年爱因斯坦的相对论发展了牛顿的理论，那也是关于时间、空间和运动的。第一批新闻照片出现后，人们就亲眼看见了几千英里以外发生的事。1906年，电话投入日常使用；不久，就出现了第一次横越大西洋的飞行，和第一辆家用汽车——T型福特车。

人们的时间感和距离感都在变化，他们处身于运动中，运动得也越来越快。周围的世界都在变，如果有许多人对此感到不安和困惑，那真是一点也不奇怪。与世隔绝再也不可能了；强调现在和将来，也就使过去变得越来越不重要。在这种情况下，个人应该如何反应？特别是，一个艺术家，他又应该如何反应？在下面的章节里，我们就要来看一看，在20世纪，艺术家们是如何对迅速变化的世界作出反应的。

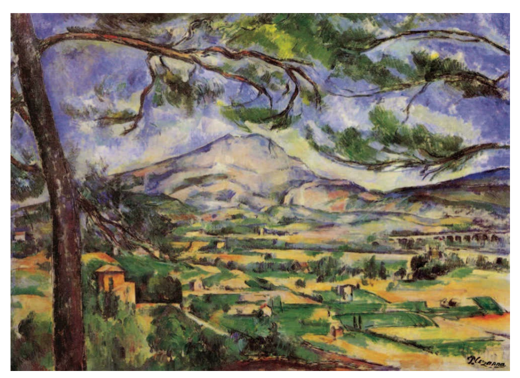
2 新运动

立体主义

20世纪第一个新艺术运动就是立体主义，它是艺术史上的一个转折点，它用一种新的方法来表现绘画中的形体。

多少世纪以来，画家们都在解决一个问题，就是如何在画布或画板的平面上，表现出立体的世界。从15世纪起，画家们遵循透视的原则，把近处的东西画得大，远处的东西画得小，这种方法使图画看起来似乎有景深。到19世纪，法国画家保罗·塞尚试行一种新方法，他仔细研究了自然景象，把房屋、树木和山丘上的几何形状一一记下来，但不一定是从同一角度加以观察。一般人看东西也许就是这种情况，因为人的眼睛从来就不会固定在一个点上。然后，他把这些形状重新加以安排，把他想画的那些东西组成一张画。观众可以认出画中的单个形状，但整个风景是靠想象连接起来的。在我们观察事物的时候，这本是个持续不断的过程，但用它来组织一幅画，却是一种全新的方法。它实际上意味着：要抛开传统的透视方法。





3. 保罗·塞尚作《圣维克图瓦山》，1886—1888年，画布油画，66×90厘米，伦敦考陶尔德学院美术馆藏。

1904年，巴黎举办了一次塞尚作品的大型画展，结果产生巨大影响，鼓舞了年轻画家去尝试新思想。与此同时，文森特·凡·高和保罗·高更的作品也展出了，他们的作品简朴有力，使艺术家的注意力完全转回到艺术起源的时期去。人们对非洲艺术和早期洞穴绘画重新感兴趣；这些“原始”样品早已在博物馆中陈列展览了，人们也早就在参观这些东西了，不过，当时是把它们当作老古董来看待的，而不是当成艺术品。现在，艺术家们带着崇尚的心情来看待这些原始典祭品，企图重新评价它们，从中汲取灵感。

创作出第一幅立体主义绘画的艺术家是西班牙的巴勃罗·毕加索，他是第一批面向史前艺术的画家之一。这一点和他的性情有关，他曾从早期画家那里汲取过新思想之泉。但正如我们以后将会看到的那样，

他对原始艺术的兴趣也绝非一般。毕加索使人感到：当欧洲历史发展到现在这个阶段时，野蛮粗陋的非洲艺术突然产生了价值。毕加索曾是一个传统画家，接受过正规绘画训练，这使他技艺纯熟，即使在完全抛弃传统画法之后，他仍然能控制所画的物体。他的创作可以分成几个阶段：在“蓝色”阶段，他用色彩来表现鲁莽与贫穷；在“红色”时期，他的人物日益丰满，越来越像是雕塑作品，虽然他作画的对象——小丑、花脸之类，仍然怀有一种忧郁的气氛。到1907年，他的一幅画使人大吃一惊，这就是他的《阿维尼翁少女》，画的是一个妓院的情景，后来它成为立体主义绘画的最初楷模。画中人似乎是由女性身体上的许多小平面组成的，它们是从不同的方向观察所得，表示人人都知道应该在那儿的东西，但不是一眼就可以认出来的东西。扭曲的人形几乎完全是扁平的，无论在她们的前面还是在她们的后面都没有留下什么空间，由此她们被挤到了前方，在我们和她们之间竟没有留下应有的间隔。假如我们看一看右面那些蓝色的背景，就能知道毕加索是如何执著地要把图中的一切都放在画面最前方。蓝色一般都有往后缩的效果，但毕加索给它勾上白边，这样就使它拼命地向前凸。左边那个人似乎是古埃及的人物形象，接下来两个人又让人想起早期的伊比利亚艺术；右边那两个人愁眉苦脸，好像戴着非洲的面具。毕加索借用异国艺术，是因为这样就能有先例可循，可以在背离传统表现手法时困难相对少一些。他把人物的形象打碎了，然后无情地把那些小平面重新安装起来，由此得到一种野蛮的效果。他知道，这样一来，就会使别人大吃一惊。试看画面的排列与构图，那几乎就是把塞尚构图的方法用漫画的形式表达出来。



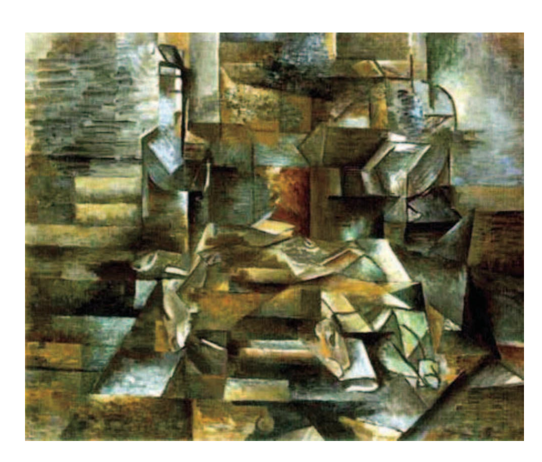
4.巴勃罗·毕加索作《阿维尼翁少女》，1907年，画布油画，244×234厘米，纽约现代艺术博物馆藏品，莉莉·P.布利斯赠品，SPADEM版权所有。



5.19世纪西非阿山蒂的面具，木制，高36.5厘米，坎布里奇哈佛大学考古和人类学博物馆藏。



6.乔治·勃拉克作《埃斯塔克的房屋》，1908年，画布油画，73×59.5厘米，波恩艺术博物馆藏，赫尔曼和玛格丽特·鲁普夫赠品，COSMOPRESS和ADAGP版权所有。



7.乔治·勃拉克作《静物写生和青鱼》，1909—1911年，画布油画，61.5×75厘米，伦敦泰特美术馆藏，COSMOPRESS和ADAGP版权所有。

当乔治·勃拉克初次见到《阿维尼翁少女》时，他非常吃惊。勃拉克对自己的画法早已不满，现在，他画下《埃斯塔克的房屋》这幅画。这幅画也是在塞尚思想的启发下画出来的。勃拉克放弃了透视方法，而运用色彩来造型。他对每一个形状分别上光，而不是像画一幅风景画那样让光线从同一个角度射过来。就连画中那棵斜着的树，也是塞尚曾经采用过的。

所以，勃拉克和毕加索就有一些共通之处了，他们都放弃了传统的透视法，以及透视所造成的立体错觉。然后，他们用浅得多的作画空间取而代之；他们画下的人和物，似乎都被挤到了画布的最前面。他们还把这些东西画得像是一堆硬块，再安装起来，形成新的构造。毕加索用直率有时甚至是草率的笔法作画，而勃拉克则比较细腻。评论家们说，他们是在实验室里做试验，而不是在创作艺术品。

现在，一般把1907—1909年看成是立体主义的第一阶段，在这个阶段，毕加索和勃拉克仍然在塞尚相当大的影响之下，但渐渐地，他们发展出一种风格，更能体现他们自己的特色。他们画出的风景画，初看之下竟如静物写生一般，景深的感觉全都没有，画中的东西被推到前面，跳出了背景，甚至如同堆积在盒子里一样。这是立体主义的过渡阶段，它似乎要打消我们对物体的一切兴趣；艺术家竟能使物体几乎完全消失，对此我们会惊愕不已。

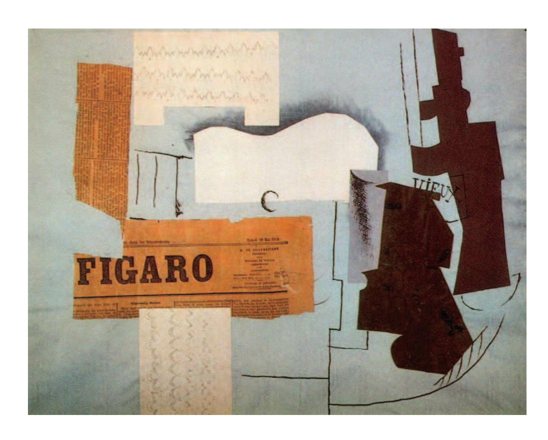
1909—1911年，是立体主义的下一个阶段，即所谓的分析立体主义阶段，这时，形体比先前更不受重

视。勃拉克和毕加索似乎已打定主意，要到封闭的空间中去选择主题，例如画一个静物写生，就可以不受环境的影响，似乎只有这样，他们的画法才能特点鲜明、发展充分。他们都不想受颜色的干扰，所以就使用冷淡的色彩，如黑色、灰色、棕色和赭色。在处理形体时，他们认为，应该对物体的各个面都加以观察，然后把所有这些面一下子全都表现出来。在理论上，这意味着要尽可能多地表现物体；但在实践中，它却使识别这些表现对象变得非常困难。

在勃拉克的《静物写生和青鱼》中，青鱼和瓶子必须从那些依稀可见的线索里拼凑出来。从画名可以知道：画中有一组物体，但这些物体被分解了，这使我们对物体本身不甚了了，相反却对物体所占据的空间和拥挤的状态深有感受。画面几乎完全被物体填满了，看起来就类似一座纪念碑。我们感受到艺术家对这几件家常用品的全力关注，而这种关注使物体看起来就仿佛要膨胀到周围的空气中去似的。

但物体应当被分解到何种程度才算得当呢？这显然要靠准确的判断力。一般认为，应尽可能分解，以不完全失其形为限度。但实际上又不能完全抛弃形体，否则的话，把那些瓶子、吉他、酒杯甚至人物等等分解然后再重新安装起来，就没有什么意义了。

在这个限度内，毕加索和勃拉克要做的，就是把东西变得重新可以辨认。但这不是要恢复完整的形体，而仅仅是恢复一个“样子”，只要能被人认出来就行。在立体主义的第三阶段，即所谓的“综合立体主义”或“拼贴立体主义”的阶段（1911—1916年），我们看到，绘画中加进了字母、字句、数字等等，有时候还有真正的实物。勃拉克以前曾当过油漆匠，他还想到另一个主意，就是画木头纹路。这真是一个聪明的玩笑，意在回答“什么是真？”这个问题。他不是像传统绘画那样去画“假的”真木头，以造成一种木头的假相；相反，他引进漆工的传统木纹画，换句话说，他画真的假木头。他使用各种幽默的手法来尽可能忘却这是一种绘画，包括使用锯木屑、小纸片甚至烟草等等贴在绘画的表面。



8.巴勃罗·毕加索作《老酒瓶、玻璃杯、吉他和报纸》，1912年，混合材料，44.4×61.3厘米，伦敦泰特美术馆藏，SPADEM版权所有。

立体主义画家为什么反对用绘画来造成实物的错觉呢？我们不得而知。有一种可能性，即画家想要表现自己，而不肯在实物与观众之间只充当中间人。也许，他已经不能再充当忠实的中间人了，因为他对是不是知道什么是现实已经不再有把握；他不能肯定，在我们看来是普通瓶子、吉他或桌子的东西，就一定不会是其他的东西。但这就造成一个悬而未决的问题：他们那些画，是在表现我们所知道的现实中有不确切的因素呢，还是在表现某个其他的现实中某些确切的成分？有些评论家似乎相信后一种说法，即立体主义绘画，比起那些只表现物体表象的作品来，企图更深层地观察物体。但问题不在于你能够把物体在多大程度上表现出来，因为只要是画，就只能作平面表现，所有的画都大大指望想象力。立体主义绘画可以表现物体的各个面，而我们却要从所知道的东西出发，用心智去完成那幅画。事实上，就我们眼睛所能见的而言，立体主义绘画传递的信息，要大大地少于传统的绘画。一个人若不曾见过杯子或吉他，他难道能从立体主义绘画上了解到它们是什么样吗？所以，问题在于：“少”能不能成为“多”？

长久以来，就有哲学家和某些画家认为，较少的表象可以表达更多的真实。他们认为，在我们所见的东西之后，还有一些其他的东西。以下将提到，这就是蒙德里安所持的观点。但绘画是一种视觉媒体，即使画家认为他知道是什么东西藏在可见之物的后面，他也必须让我们在视觉上感知这一点。如果我们不能在某幅画上亲眼看见一件东西，那么哪一种哲学也不能叫我们相信有这种东西。在破坏了物体的形象后，就必须估量这样做是否值得，因为它有可能使我们仅仅得到一些滑稽的字谜游戏。也许我们只会得出这种结论：少终究是少，“更真实”只不过变成了“更不真实”；也许，不使用再现的手法，最终意味着会丢失物体。然而，很可能这就是立体主义所要达到的目的吧，因为，正如我们先前所说的那样，立体主义更着意

于表现画家自身的存在，而不是反映任何外在于他的真实情况。



9.阿道夫·洛斯设计的维也纳施泰纳公馆，1910年，图见维也纳阿尔贝蒂娜美术陈列馆洛斯档案馆。该设计显示了立体主义在建筑中的影响。

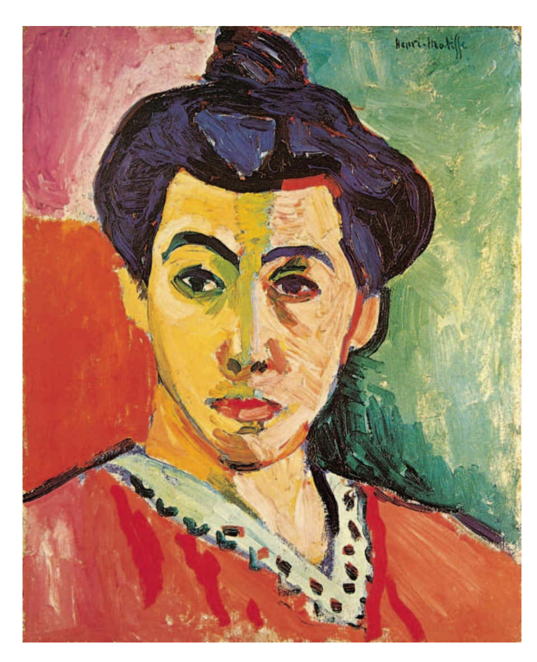
其他画家和雕塑家在运用毕加索和勃拉克的思想时采用了自己的方法，并使之融合进自己的运动。1906年，另一位西班牙画家胡安·格里斯开始与毕加索圈子里的人接触，他对立体主义的发展，甚至比毕加索和勃拉克更严谨、更学究气。他在让物体变得可辨认之前，也就是说，在像一把琴或一个水果之前，就已经把绘画的结构组织好了。法国画家罗贝尔·德劳内用纯色小点画景象和物体，这种技巧叫点彩法。他始终对色彩和光线比较感兴趣，而无意对物体做任何“分析”。与毕加索和勃拉克相比，他对物体丢失得更厉害。他的这种风格叫俄耳甫斯立体主义，该运动在1910—1914年间存在。另一位画家费尔南·莱热把他的图像简化成几何形状，比塞尚有过之而无不及；但他把这些形状重新排列在一个有深度的背景上，而且用鲜艳的色彩来表现这个深度。稍后，他又画工人和机器，人附属于机器，因此莱热的画是立体主义与现实主义的结合。

所以，被叫作立体主义的这种新风格，是对物体进行的一种特别处理，它把物体拆开，分解它，再把各个部分用不同的方式连接起来，它简化了物体，使之与周围空间更紧密地联系在一起——一句话，它消灭了那种造成错觉的绘画形象。虽说，这种试验到底要达到什么目标，至今仍不甚清楚，但毕加索和勃拉克的创作却在历史上造成巨大的影响，在短短的几年时间里，他们已经把西方绘画中的一切禁忌和传统全都打破了。他们使一切艺术家得到自由，当然也得承担一定的风险；他们让艺术家在完全没有清规戒律的情况下作画。

野兽派

野兽派是20世纪初在巴黎作画的一小群画家。“野兽”这个名称，是他们在1905年参加巴黎美展时获得的。他们的首领是亨利·马蒂斯，成员有德朗（Derain）、弗拉明克（Vlaminck）、杜飞、勃拉克等，全都来自不同的画派。这些人有一个共同的特点，就是对鲜艳的色彩感兴趣。马蒂斯开始作画，是在一场大病初愈之后的事，当时他临摹彩色画片，然后他专攻美术。他的早期作品相当不错，受塞尚影响很深，他对塞尚崇拜有加。

马蒂斯在报考美术学院时落第了。然后古斯塔夫·莫罗，一位想象力丰富的画家和教师，把他带到自己的画室去。年轻的马蒂斯就在这儿学习了拉斐尔和荷兰绘画大师以及普桑等人的构图技巧，当然也学习了莫罗那种流动的线性装饰艺术。那是一种“阿拉伯风”，即伊斯兰艺术中纠缠交织的枝叶形曲线。后来，马蒂斯成了画曲线的大师，一直到1950年代，我们都可以在他坚实而敏捷的素描中看到这种风格。当然，他最感兴趣的还是色彩，他用色彩来表现欢乐，而不仅仅是描绘物体。



10.亨利·马蒂斯作《带绿色条纹的马蒂斯夫人像》，1905年，画布油画，40×32厘米，哥本哈根国立美术馆藏，SPADEM版权所有。



11.亨利·马蒂斯作《涡轮》，1953年，水粉剪纸，286.4×287厘米，伦敦泰特美术馆藏，SPADEM版权所有。

马蒂斯尝试过好几种风格，但直到1905年前后，他才在法国南部风光那种明快的光线和鲜艳的色彩影响下，找到了自己的风格。现在看起来的确很奇怪，野兽派的绘画怎么会被人看成“野”！这些画色彩明亮，构图特别严谨。马蒂斯喜欢用浓烈的色彩，因为这样造成的效果最好，而有的时候，这些色彩竟可能是“使用不当”的！不过，假如他认为用另一种颜色能更好地表现他的想法，那他就会改用那种颜色。他依靠色彩而不是光和影来表达空间、体现光线，而常常只是为装饰之用。这种充分运用色彩的方法很好地体现在《带绿色条纹的马蒂斯夫人像》中，画像色彩强烈，但同时又很沉静，而这二者本来似乎是会互相抵触的。画中头与肩的位置并无特色，但身体的造型与相貌的表现都不一般。他为什么沿脸部中央画一道绿线呢？假如我们眯起眼睛并尽力把绿色条纹去掉，画像似乎就不完整了。整个脸部的造型、骨骼上皮肤的凹凸处等等，似乎都浓缩在中间那道绿线上。这道线平衡着左右两边脸，也平衡着那对粗犷的大眼睛。没有这道线，黑眼睛和黑眉毛就会显得太强烈；这道线把黑头发和绿衣领连接起来，把脸“放到”衣服和头发之间。它还把脸和背景衔接在一起，前景上是拼凑起来的红绿色条块，而这些条块又在衣服上得到重现。红绿两色的对照形成一种耀眼的闪动，它不可能创造出景深，因此，一切都显现在表层。画一个沉静的对象，会生出这么多效果，而这些效果，又是靠精心运用色彩而取得的。这其实不是修拉或印象派色彩理论的成果，而是他个人对色彩所具有的那种活泼生动、美化生活的性质所抱有的信念，而这就造成了一幅难忘的画。

大约在1908年前后，野兽派进入高峰。青年艺术家把运动推向极限，而他们的创作生涯还远无尽头。马蒂斯当然知道立体派的工作——他自己的史前艺术收藏品就曾经使立体派对早期的艺术感兴趣。但立体派对物体进行分解，这种探索却不对马蒂斯的胃口，因此，他继续走自己的路。1910年，慕尼黑举办了一次伊斯兰展览会，他对这次展览的印象非常深，于是就到丹吉尔去旅行。东方艺术中那种色彩和秩序的组合深深地吸引了他，他也对北非那明亮鲜艳的光线欣喜不已，就像他早年在法国南部时一样。

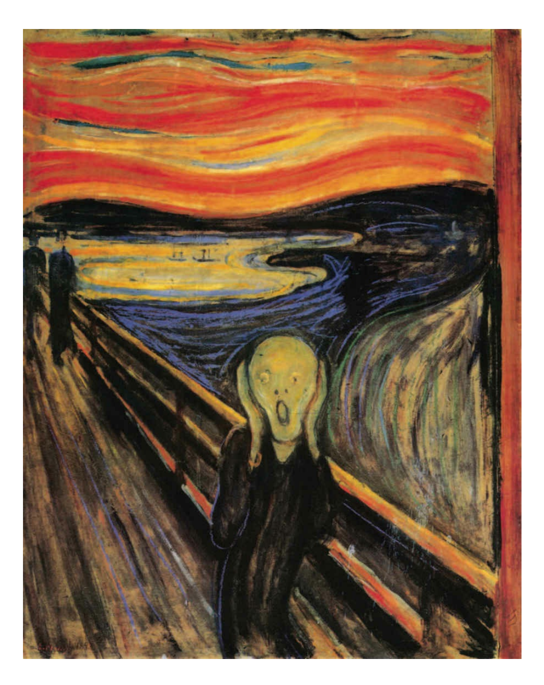
后来，在20世纪50年代（这时他的手因患关节炎已不能作画了），他就制作剪纸来表达物体的精华特质，而这些剪纸，竟成为他早期那种简化和浓缩方法的最高表现形式。他剪纸的方法就像是直接在石头上作雕刻一样。他把颜色混在一起，然后，用剪刀当笔，在彩纸上“作画”。方法尽管简单，效果却强烈而直观。《涡轮》就是这些剪纸中的一幅，运动从涡轮中心开始，螺旋般向外扩散，运动的速度看起来时快时慢，锯齿般的边缘既是螺旋的一部分，又起着限制它的作用。在这里，马蒂斯又一次驾驭了色彩：黄色一般应显得向外突出而绿色是向里凹陷，但此处这两种颜色互相重叠，违背了一般的规律。

表现主义

爱德华·蒙克在油画《呐喊》中表现一种全然绝望的情绪，画中的每一样东西都在加强这种绝望：人物有形而无实，在感情的重压下曲折摇晃；弯曲的天空和水流，粗壮的桥梁斜线，都把观众引向那张开的嘴，它正在那里大声喊叫。桥上虽然还有其他人，但画中却有一种可怕的孤独气氛，那声音似乎在呼喊：生存竟无法逃避，唯有难以忍受的生存痛苦。人们在画上找不到宽慰，背景中绝无一处不在晃动，粗犷的线条和粗犷的节奏显得很突出，绘画中充满了骚动不安。所有这些，都使画家的感情跃然纸上。蒙克是一个挪威人，他被死的念头萦绕着，他表现的意境看起来比死还要糟。



12.奥布里·比尔兹利为奥斯卡·王尔德的《莎乐美》所作插图，1894年，钢笔画，17.7×12.9厘米。



13.爱德华·蒙克作《呐喊》，1893年，纸油画，91×73.5厘米，奥斯陆国立美术馆藏。



14.卡斯帕尔·达维德·弗里德里希作《晨》，1820年，画布油画，22×30.7厘米，汉诺威的尼德萨西斯州立博物馆州立画廊藏。

在20世纪艺术中，表现主义这个名称所指的就是这一类作品，它们把心态的表现作为主题，心态的描绘如此有力，连事物的通常面目都被扭曲了。表现主义的缺陷在于：许多极端的心态只不过是艺术家自己的心态，对其他人来说并没有什么太大的意义，也不能引起他们的兴趣。但是在表现主义的最了不起的作品，例如像《呐喊》这样的作品中，却揭示了世人中广为散布的绝望情绪，而这种情绪以前在绘画中是无所表现的。德国美术史学家沃林格说，表现主义不仅是一种风格，而且是一种反复出现的倾向。它主要在北欧出现，似乎北方寒冷的世界会引起人们的不安和恐惧。现在，我们要来追溯一下这种手法的根源，这样会帮助我们理解现代的表现主义运动。

1520年以后的大约两百年中，在现在叫作德国和奥地利的中欧广大地区里，画家们主要是模仿意大利和尼德兰的艺术风格。德国画家追逐潮流，接受各种思想，但他们却用诗一般并且常常是夸张的手法来表现这些思潮。到18世纪，人们盼望已久的德国统一并没有实现，爱国主义思想被窒息了，艺术家于是就从政治上的挫败中逃出来，转向了想象中的内心世界。在这个充满浪漫的世界里，过去似乎都是美好的。

卡斯帕尔·达维德·弗里德里希和英国的康斯特布尔、透纳及布莱克等是同时代人，他画的是精心观察过的自然片断。他把这些片断小心地择取出来，然后再拼凑在一起，创造出某种特定的情绪，而不是把某个特定的时间或地点重现出来。他使用传统的象征手法，如常青树表示永恒，岩石表示信念，迷雾表示死亡之谜等等。在弗里德里希的画中，人们对形体虽说不陌生，但这些东西却表现得忧郁而不安。

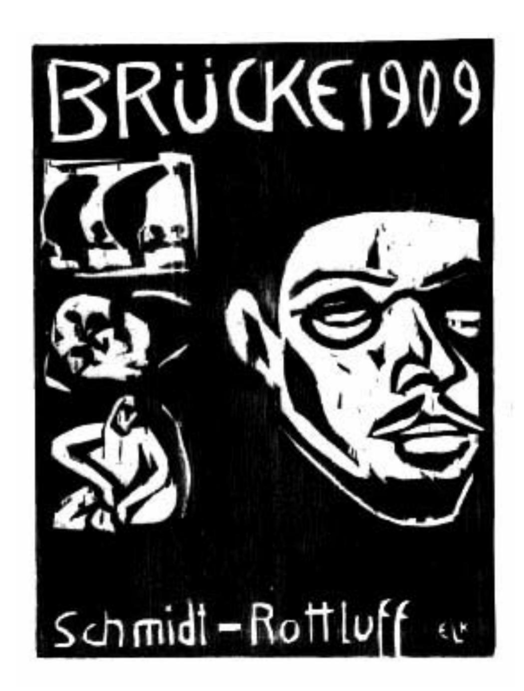
19世纪末，“新艺术”（Art Nouveau）运动席卷欧洲，传遍各国。其中也有这种相同的倾向，它表现在

英国画家奥布里·比尔兹利的弯曲的线条上。在德国，这个运动叫"青年风格"，它取名于一本杂志的名称。德国艺术家画出的画特别注重弯线条，看起来就显得特别凶险，特别紧张。

与此同时，德国和奥地利的其他艺术团体则试图引进印象派画法，并努力使这种画法被人们接受。艺术家脱离原有的画派，纷纷建立自己的小团体，于是就出现了许多"分离运动"。到1903年，蒙克、塞尚、凡·高和高更等人的画已经在柏林展出过，其中蒙克和凡·高最能表现人的感情，因此，不足为奇，他们的影响也就特别大。

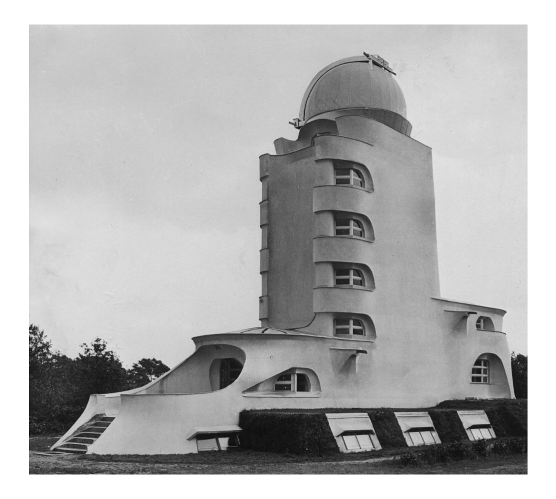
1905年，在德累斯顿形成一个新运动，名为"桥社"，因为它的创始人想把过去和将来连接起来。运动是四名建筑系学生发起的，他们是恩斯特·路德维希·凯尔希纳、埃里希·海克尔、弗里茨·布莱尔和卡尔·施密特—罗特路夫，他们从建筑转向油画、版画和木刻，因为在这些材料上，他们更能够表达自己的感情。

桥社成员都狂热地致力于自己的工作，他们在创作时，灵机一动，便一气呵成。他们用画中的形体来表达自己强烈的感情，毫不犹豫地去歪曲这些形体，使其达到所需的效果。在这方面他们如同野兽派一般，但他们却不承认曾经受过野兽派的影响。他们的画几乎没有透视，也没有背景，在这一点上又酷似立体主义作品。



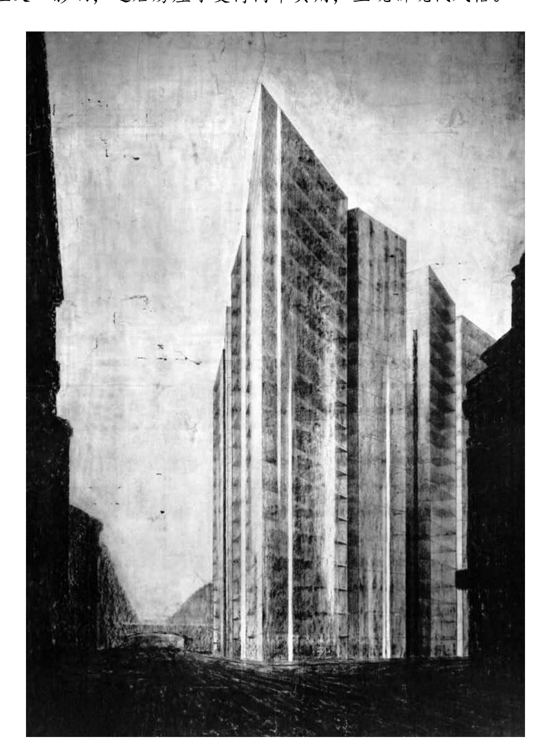
15. 恩斯特·凯尔希纳为《桥》杂志设计的封面，1909年，木刻，诺伊尔堡收藏品，科隆的瓦尔拉夫—里夏茨博物馆和路德维希博物馆藏。

表现主义的看法以及它所体验和强调的气氛，极好地表现在凯尔希纳的《街头五女人》中。表现街头妇女的方法可以多得不计其数，这几位妇女身穿时髦华丽的衣服，站在一家商店的橱窗前，正在观看昂贵的皮货。这个主题并没有什么邪恶的含义，但画中的气氛却很凶险，妇女像打了桩似的钉在那里，人物的动作用枯干的笔法表达出来。也许，她们本身就是身价高昂的妓女，或者，作者是不是把有钱的太太们画成了似乎是高等的妓女呢？她们的四肢手足、鞋帽装饰都被拉长了，这样看起来就像是固定在那里，显得很邪恶；这种效果又进一步在脸上得到表现，配合着她们的朱唇和冰冷的表情。深色衣帽反衬着苍白的脸，本可以造成柔弱的效果，但在这儿，却突出了粗鲁和混乱的状态。背景上的绿色阴影反射在脸上，每一处都有堕落的气氛。画面上挤满了人物，让人看得很不舒服。



16. 埃里希·门德尔松设计的波茨坦爱因斯坦塔楼，1919年。

第一次世界大战以后，建筑业受“表现主义”影响，之后房屋才变得简单实用，呈现新现代风格。



17. 路德维希·米斯·范·德·罗厄设计的柏林弗里德里希大街办公大楼（设计样），1919年，透视草图，牛皮纸底炭和铅笔画，裱于板上，173.3×121.9厘米，纽约现代艺术博物馆藏品（路德维希·米斯·范·德·罗厄赠品）。



18.恩斯特·凯尔希纳作《街头五女人》，1913年，画布油画，118.7×89.7厘米，科隆瓦尔拉夫—里夏茨博物馆藏。

维也纳分离派

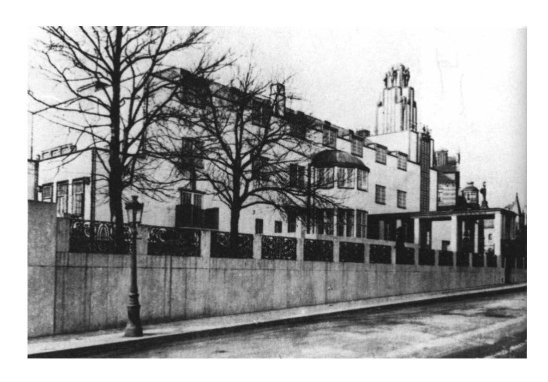
1898年，维也纳出现了另一个分离运动，他们脱离了原有的艺术，由古斯塔夫·克利姆特领导。克利姆特曾经在工学院读书，老师的名气很大，叫劳夫贝格（Laufberger），在当时据说是相当有现代思想的。克利姆特年纪轻轻就搞到一批重要项目，例如卡尔斯巴德的剧场帷幕，维也纳市剧院的获奖天顶画，以及1890年作的美术史博物馆楼梯饰板等等。1897年，他还是一个保守的艺术团体“艺术家之家”的成员，但他对自己和其他人的作品做了一些反思，这使他成立了自己的团体，然后就建立维也纳分离派，创办分离派的月刊《圣春》。分离派的目标是争取生活与艺术的交互作用，创造一种艺术，它应该与每一个人都有关系，而不是去抄袭陈旧的思想。但分离派在某些知识分子和画家中受到相当严厉的批评，那些人认为，在那个时候，艺术应当表现真正的现实。在他们看来，克利姆特的画，其中的“新艺术”形象和耀眼的装饰，只不过是为特权阶级装点门面，掩饰了哈布斯堡王朝正在衰落的现实。文学评论家卡尔·克劳斯（Karl Kraus）和建筑家阿道夫·洛斯把装饰说成是犯罪，并非常猛烈地抨击它。对他们来说，想要指责分离派，说他们背离了艺术为一切人服务的宗旨，最好不过的靶子就是那座豪华而昂贵的斯托克莱特公馆。



19.古斯塔夫·克利姆特作《吻》，1907年，画布油画，180×180厘米，维也纳奥地利美术馆藏，萨尔茨堡的维尔茨美术馆版权所有。画中的装饰使人想起波提切利，但恋人们的姿势却并不舒服。



20.约瑟夫·玛丽亚·奥尔布里希为《圣春》（Ver Sacrum）作的封面设计，1899年1月，钢笔画，维也纳奥地利国立图书馆藏。



21.约瑟夫·霍夫曼设计的布鲁塞尔斯托克莱特公馆，1905—1911年，维也纳奥地利国立图书馆藏。该公馆是一个富商的家，内部装潢由维也纳工场设计。

1903年，分离派画家科罗曼·莫泽尔和建筑设计师约瑟夫·霍夫曼建立了一个工艺美术工场，名叫维也纳工场。工场以英国的威廉·莫里斯和工艺美术运动为典范，遵循他们那种风格简朴划一的特点。维也纳工场抱定的宗旨是：所有工艺品，包括家具、银餐具和桌布等等，都应该用绘画和雕塑的标准来判断。莫泽尔还设计了宽大飘动的衣裙，配上霍夫曼设计的珠宝首饰，以供作曲家的妻子阿尔玛·马勒不时穿戴之用——这些年中，古斯塔夫·马勒正在维也纳歌剧院里担任指挥。

绘画应表现真实这种思想，被埃贡·席勒用一种纯属个人的方法，推广到了极限。席勒是一个暴躁的年轻人，绘图能力很强，他崇拜克利姆特，从克利姆特那里得到鼓励。席勒的创作生涯很短，他从1906年起当学生，到1918年就死了。他的作品在当时曾引起风波，这一点很容易理解。他的素描和画作充分显露了他的特点，而当有人说他俗不可耐时，他当真表现出惊讶不已：他以为，他的确是有一些货真价实的东西的。

维也纳充满了矛盾：宫廷的生硬礼仪掩盖着一个垂死的帝国，压制人的道德礼教引起反作用，从而为在世纪之交出现的施尼茨勒的剧本提供了主题。弗洛伊德的说教揭露了人类灵魂中一直隐藏的那么多东西，表现了人类智慧的高度成就，然而就弗洛伊德本人而言，他对自己的发现却举棋不定，并没有感受到离经叛道的乐趣。

席勒的画反映了他的担忧、他的遐想以及他对自己无情的责罚。他对自己、对别人，特别是对他的姐姐格尔蒂热情洋溢，在一幅画中，她的青春感觉与羞涩之情被他画得跃然肌肤之上。他的人物常常置于虚空之中，有时会勾出轮廓，长度会加以夸大。他画的街头顽童，看起来受忧愁之苦，恰与皱巴巴的衣裳和挥动的手臂成对比。虽然他突出了人物的忧虑，但顽童与格尔蒂的青春窘迫却仍然得到巨大的同情。席勒在1918年的流行性感冒中丧生，在此之前，他已经在分离派大楼成功地举办了一次画展，受到人们的承认。



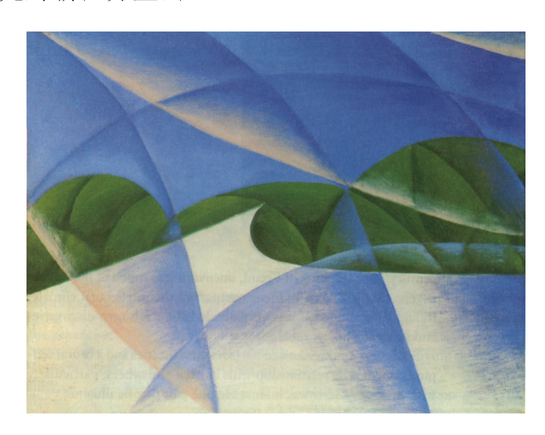
22.埃贡·席勒作《格尔蒂·席勒像》（细部），1909年，画布油画，140.5×140厘米，维也纳维特勒美术馆藏，维也纳诺贝特·格拉迪希先生版权所有。



23.埃贡·席勒作《梅朗尼·席勒像》，1907年，画布油画，59.5×53厘米，维也纳地方博物馆藏，维也纳诺贝特·格拉迪希先生版权所有。

未来派

未来派画家1909—1916年在意大利作画，大致与法国的立体主义同时，领导人是诗人菲利波·马里内蒂（Filippo Marinetti）。这个团体的成员有翁贝尔托·波丘尼、吉诺·赛弗里尼和贾科莫·巴拉等，他们认为：意大利被过去的光荣所拖累了，因此，应该使它步入未来。他们还有一个更远大的目标，就是使欧洲文化进入他们心目中的现代技术的光辉新世界里去。



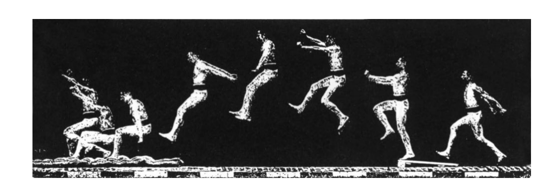
24.贾科莫·巴拉作《抽象速度——汽车刚刚通过》，1913年，画布油画，0.2×65.4厘米，伦敦泰特美术馆藏，SPADEM版权所有。

未来派拼命想否定过去，他们很喜欢作宣传，他们的第一份宣言是马里内蒂在1909年写的，其中赞颂青春、机器、运动、力量与速度。一年后他们又发表第二份宣言，其中攻击传统的绘画技巧，攻击他们所说的分离派艺术中人为的现代方式。在当时，确实有许多人坚信未来既光荣又激动人心，毕加索的画，伊戈尔·斯特拉文斯基的音乐，现代的技术，似乎一切都指向一个激动人心的新纪元（但现在，在20世纪快结束时，变化是如此迅速地发生，我们已不再这样来思考未来了）。未来派这个新运动的关键词语是"力的本体"，那是一种普遍的力，是绘画所必须表现的东西。未来派用力的本体来赞美暴力，他们在宣言中提议去火烧博物馆，因为博物馆充当过去的监护人；他们还把战争看成是某种迅速、喧哗而富有戏剧性的东西。他们赞颂机器，想以此与机器交好，结果却一无益处，这在第一次世界大战中得到证实，当时机关枪造成了噩梦般的恐怖。现在看来，未来派真正的贡献是他们的"同存法"（simultaneity），这种方法把同时发生的各种现象如声、光、运动等等，都放在同一幅可见的绘画里。

未来派这个运动囊括一切艺术形式，例如，画家、音乐家路易吉·鲁索洛画过钢琴上升起一根弦，然后就变成一个图案；他还制作过一种发声器，用它来作音乐"献技"中的一个节目。



25.翁贝尔托·波丘尼作《空间中连续的唯一形体》，1913年，青铜（1931年铸），111.2×88.5×40厘米，纽约现代艺术博物馆藏品，莉莉·P.布利斯赠品，SPADEM版权所有。



26.艾蒂安—儒勒·马雷摄《跳远连续阶段》，分段照片，节自马雷作《运动》，纽约，1895年。

批评未来派的人有许多是立体主义的支持者，他们指责未来派是在画相片，还把他们的作品和多次曝光的高速照相作比较。当然，未来派是知道穆布里奇（Muybridge）和马雷的作品的，前者是英国的摄影家，在美国工作；后者是法国的生理学家。不过，未来派却否认曾受他们的影响。但即便如此，我们在看未来派的作品时，还是不能完全否定照相的影响。

波丘尼的雕塑《空间中连续的唯一形体》把人物形象中动态特征表现得很出色，它似乎是用立体的造型体现了运动，其中有光，甚至还有声。波丘尼说起过有必要打破人体的轮廓，创造出在空间中连续运动的情态，并把人融合在周围的环境里。下边那幅分段照片是马雷摄制的，名为《跳远连续阶段》，显然，人们很难相信这两者间完全没有联系。

那么，有没有未来派建筑作品呢？即使在当时，就已经在争论建筑家安托尼奥·圣埃利亚是不是未来派艺术家了。圣埃利亚想象中的城市有多层环形通道，有铁路和公路隧道，顶上还有飞机降落场，明显是预见了20世纪下半叶的城市需要。圣埃利亚可能知道维也纳建筑家洛斯的设计。他的建筑也同样没有装饰，但圣埃利亚走得更远，他把功能也当作设计的一部分，电梯露在大楼外面，因为它们在升降时显得很好看，表达了设计师想要强调的东西。不过，新城市始终是一个图上的规划，它从来就没有开工建设过。

波丘尼和圣埃利亚在第一次世界大战中服兵役战死了。当未来派运动关于暴力和机械化的理想当真兑现时，它竟不能维持下去，而很快就解体了，这一点，当然是不足为奇的。

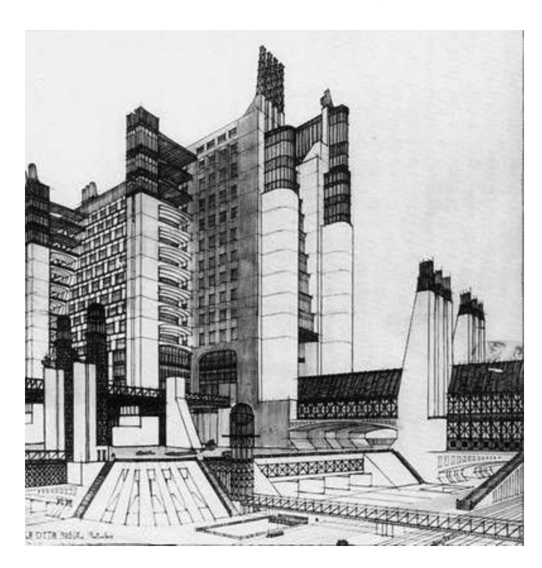
巴拉的油画《抽象速度——汽车刚刚通过》概括了未来派对绘画的看法，就连它的标题也体现了这种看法。巴拉说："高速物体运行时，其他一切也跟着运行。汽车冲过去，穿入其他一切，打碎光的原子，留下一片震荡。"

另一幅强调运动的动态模式的画作——这一次表现的是人类的运动，是英国画家戴维·邦伯格的《泥浴》。邦伯格是漩涡派成员，这一派在英国就相当于未来派。漩涡派运动大约在1912年由画家温德姆·刘易斯和诗人埃兹拉·庞德（Ezra Pound）开创，其作品比未来派更抽象，而更加接近立体主义。邦伯格和这两

个运动的画家都曾共过事，《泥浴》就显示出他把两种技巧结合在了一起。

邦伯格想画一群运动的人体，是他在伦敦东区见到一所公共浴室以后的事。画中，人物都变成平面，简化到几乎是抽象的程度，但他们却使整个画面富有生气。尖角的形状和强烈的色彩增强了运动感，而切去四角的红色四边形和黑色的立柱则限定了空间，看起来是在限制近乎疯狂的运动人体。

邦伯格在用形状和色彩描绘运动，同时，他又同样用这些形状和色彩把运动控制在画面浅浅的空间上。他对自己的做法信心十足，他能把好几种技巧结合在同一幅画上，因为他对这些技巧都很了解。



27. 安托尼奥·圣埃利亚作《新城市》透视图，1914年，钢笔画，科莫市立博物馆藏。

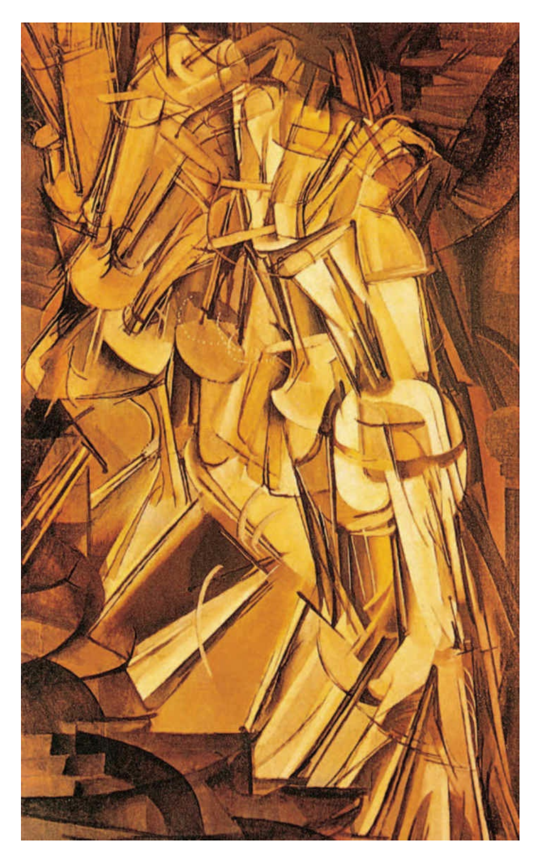
试问：是绘画、雕塑还是建筑物最能体现未来派对运动的描绘？

到1910年，现代艺术运动的思想已经传遍欧洲了，各种运动和各种思想重叠交叉尤甚于前，这是因为旅行与交通已经变得更加迅速。巴黎的立体派知道米兰的未来派在做什么；在巴黎用野兽派风格作画的马赛尔·杜桑受立体派影响，画了一个下楼梯的形象，在这幅画中，形象的处理是立体主义的，运动的感受是未来派的，而整幅画看起来又像是多次曝光的相片。

1913年这幅画在纽约展出时，引起喧然怒斥。这是因为，当时人们还不习惯于这种革命性的绘画，也不习惯这些绘画中隐含的思想。他们只能在最简单的层次上观赏画中的形体并作出反应。他们已习惯于看到吉他和水果盘等等被“歪曲”，但看见一个人被处理得像运动中的机器一样时，他们就感到人格受到污辱。这幅画既搅乱了他们对绘画的看法，也搅乱了他们对人的看法。



28. 戴维·邦伯格作《泥浴》，1914年，画布油画，152.4×224.2厘米，伦敦泰特美术馆藏。



29.马赛尔·杜桑作《下楼梯的裸女第3号》，1912年，水彩、蜡笔、粉笔作于相片纸上，147×90厘米，费城美术博物馆藏，路易斯和沃尔特·阿伦斯伯格收藏品，ADAGP版权所有。

3 走向抽象艺术

俄罗斯艺术家

在19世纪末，法国的新艺术运动画家奥古斯特·恩德尔曾经说：一种全新的艺术即将出现，在这种艺术中，图中形体什么也不是，什么也不代表，也引不起任何回想，但它却与音乐相类似，产生出同样的感情效果。音乐，来自作曲家的心灵，只有在演奏时才成为“真实”，但它却创造出一种情绪和一种气氛，乃至在我们心灵中引起对形体和颜色的联想；当乐器把它送进我们的耳朵时，它又何其完美！既然如此，画家心中的形体和颜色，尽管可能并不代表可以辨认的实体，但当它被画上画布时，为什么就不可以臻于完美呢？这样思索下去，我们就能找到艺术抽象的轨迹了。一般认为，“发明”了抽象绘画的艺术家是瓦西里·康定斯基。

康定斯基生在俄国，学过音乐，在观看1895年莫斯科举办的印象派画展时，曾写下自己的感想。在那里，他第一次意识到，绘画可以表达感情，即便没有可以辨认的形体也罢。1896年他去慕尼黑，发现其他艺术家也在作同样的思考。德国那时动荡不安，像尼采这样的哲学家甚至说灵性已经死去。在这种氛围下，各种向往着神秘的团体和教派，如通神教派和玫瑰十字会都应运而生，企图填补这精神的空白。对东方宗教、苦思冥想、禁食之类的兴趣重新兴起了，只要它可以激起人们的精神本体就行。人们也在谈论抽象艺术，谈论是不是有可能用画家想象中的形体和颜色来完整地表达他们的思想，而不必有可以辨认的物体在内。抽象艺术可以看成是逃避严酷现实的一种方法。

有一个时期，康定斯基在巴伐利亚乡下作画。有这么一个故事，说某一天他在户外写生，画完之后回到屋里，看见画室墙上靠着一幅画——画上有形状和颜色，但不知道画的是什么。他很快就觉察到：那是他自己画的一幅画，但斜靠在墙角边，所以“读”起来非常不一样。

1910年，康定斯基和一些桥社画家在一起组成一个新运动，名叫“青骑士”。这是德国的第二个表现主义运动，它很快就具有国际性质，因为到1910年，各种新的艺术运动已经在欧洲迅速地传播了。

青骑士的画家们和立体主义及未来主义有联系，他们了解欧洲其他地方的发展情况。他们有自己的出版物即《青骑士》，后来又从休厄特·沃尔登（Hewarth Walden）的杂志《暴风》那里得到支持。康定斯基、马尔克和克莱写了很多文章，谈他们如何作画；作曲家阿诺尔德·勋伯格也是这个小组的成员，他一边作曲，一边也按表现主义的风格来绘画。他那些松散的乐曲和新的艺术运动一样，一方面引起人们的兴趣，另一方面也引起人们的敌视。

1910年康定斯基画下《战斗》，这幅画里仍有一些可辨的形体，如枪刺、山脉、城堡、彩虹等等。但这些东西都简单化了，相对于构图已处于次要地位。我们看到的，不是物体的形象，而是一连串的层面，层面是由一条条的斜线构成。这些层面都很浅，其中包括各种形状和色彩，从尖锐的黑线条到色彩柔和、没有轮廓的含糊形象都有。也许，正是色彩、形状的多样性加上其分散性使绘画在人们心中与音乐相联，那些似乎是枪刺、彩虹和山脉的东西让我们想起英雄故事的传说，而当时，人们对这些传说正兴趣盎然。但在这里，叙述融化成了情绪，其气氛竟比故事更浓烈。康定斯基还不想完全丢掉画中的物体，而他本来是可以让它只成为一种装饰的。虽说《战斗》的装饰色彩很浓，但其结构规整，所表达的强烈气氛犹如一幅静物写生或风景画所能表达的那样。事实上，那是一幅描绘感觉的“风景画”。



30.米哈依尔·拉里昂诺夫作《夜景》，约1913—1914年，画布油画，50.2×61厘米，伦敦泰特美术馆藏。

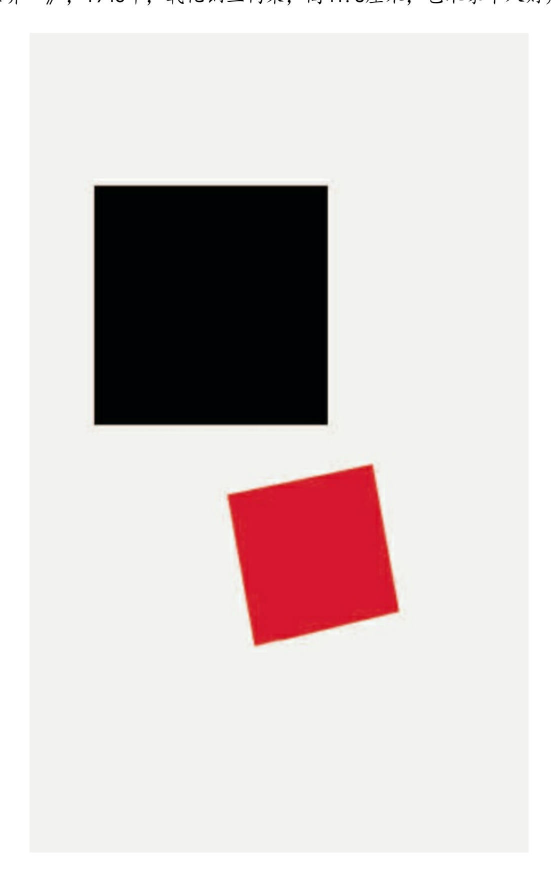
康定斯基1914年回到俄国，这时他发现，俄国画家米哈依尔·拉里昂诺夫和娜塔丽娅·冈察洛娃从1911年起就在画抽象画了，他们的运动叫“辐射主义”。康定斯基的抽象画来自表现主义，当然有可能是间接地来自表现主义；辐射主义的来源则不同，辐射主义画家知道立体主义，但主要受到了未来主义的影响。未来主义在绘画中保留了可辨的物体，以它作为运动的中心。现在，拉里昂诺夫却根本不表现任何物体，他感兴趣的，只是一束束平行的彩色线条相互之间的对应关系。

辐射主义的抽象画法导致了另一种抽象的画法，即至上主义运动，1913年由加西米尔·马列维奇、弗拉基米尔·塔特林、安托万·贝夫斯纳和瑙姆·嘉博等人创始。在这些人心目中，至上主义的意思是：画上可以感觉到形状和色彩，但不引起进一步的联想和感觉。他们旨在用一种神秘的方式表达“纯粹”的意识或无意识，而不受任何实际思维的干扰。他们选择几何形状作为最简单的东西，按这种思维发展，连颜色都必须砍掉了，因为它们会引起情感。他们的艺术以其关于人类心灵和灵魂的理论为基础——这种理论当然很难说是对还是不对。马列维奇最终在白纸上画下一个白色的方块——而这就是他所能走到的最后极限！眼见着某种东西，即便那是在白色底面上的一个白色方块吧，若要想不引起任何联想，不感觉到任何事物，看来是不可能的；假如把一个白纸方块放到另一个白纸方块上去，看它对不同的人会产生何种不同的联想，这倒是很有意思的事。

塔特林曾在拉里昂诺夫手下学习，1912年造访巴黎。巴黎的立体主义拼贴画使他心生一念：何不先构造凸型的模子，然后再造成玻璃、金属和木头的雕塑品。到1913年，这些雕塑已经是百分之百地抽象了，于是就成为另一个运动的基础，即构成主义。贝夫斯纳和嘉博在1912年和1913年都在巴黎从事雕塑，1917年他们回到俄国时，至上主义仍很盛行。嘉博和贝夫斯纳就和塔特林一起缔造构成主义运动，由塔特林为运动起了名。他们用钢作原料；其雕塑用分开的小块拼凑起来，所以是“构成”的，而不是传统的雕塑。构成主义认为：艺术家应不断寻找和不断运用新的形式，因为生活本身就是不断变化和不断更新的。他们认为：重要的不在于他们制作了什么，而在于这些东西中所包含的空间。



31. 安托万·贝夫斯纳作《构造模型“世界”》，1946年，氧化铜丝构架，高41.8厘米，艺术家个人财产。



32. 加西米尔·马列维奇作《至上主义构图：红黑方块》，1915年，画布油画，71×44.5厘米，纽约现代艺术博物馆藏品。

在很短一段时间里，我们已经从一个最终弃绝形体而主张感情的流派即表现主义那里，来到了弃绝明确的感情而追求神秘状态的流派至上主义这里；脚跨两头的，是对形状与空间作视觉探索的那个运动——构成主义。

1920年，嘉博和贝夫斯纳发表了一个真实主义宣言，宣称他们的作品是真实的物体，既不是物体的表象，也不为任何实用的政治目的服务。1922年举办了一次大型画展，展出了至上主义、构成主义和具体形象派（带有政治内容）的艺术作品。这以后，俄国艺术家便分道扬镳了，塔特林用他的艺术为俄国革命服务，嘉博和贝夫斯纳不肯这么干，就离开了俄国。嘉博去德国，后来又加入包豪斯；贝夫斯纳在巴黎定居。1931年，他们成为“抽象—创造”集团的创始成员，那是一个国际性的抽象派艺术运动，其成员还有康定斯基、蒙德里安、阿尔普和雕塑家范通盖尔洛等等，后来还有英国艺术家本·尼科尔森和芭芭拉·赫普沃思。尽管成员们的创作思想并不相同，但抽象艺术正在确立为一种国际艺术潮流。

对有些艺术家来说，放弃可辨的形体只是一种试验，想看一看绘画能否起音乐的作用；但对另一些人来说，它却非常重要，是一个完整的哲学体系：我们已经意识到这一点了。在这些人眼中，眼前的世界根本不真实，而只是另一个“真实世界”的外在表现或偶然的投射；那个“真实世界”存在于世界之后，是一种神秘的抽象。现实的世界偶然性太大，特殊性太大，难以成为最终的答案。所以，他们弃绝它，试图画下他们所认为的内在真实，这种真实没有偶然性，简单而呈几何状。但这意味着每一个艺术家都可以探索他自己的世界（因为对那看不见的“真实的”现实是不可能取得一致意见的）——于是就出现那么多的宣言，而每一种运动又都不可能持久。一个运动很快就被另一个运动所取代，发展到新的方向上去。抽象艺术起始于对自然要素进行取舍，塞尚就是那样做的；到后来，这个词被用得愈来愈广，对不同人具有完全不同的含义。我们现在用它来指康定斯基所表达的内心感觉，和马列维奇据称是不引起感觉的方块，以及构成主义对空间的探索，还有在一瞥之下不能识别其形象的一切创作。

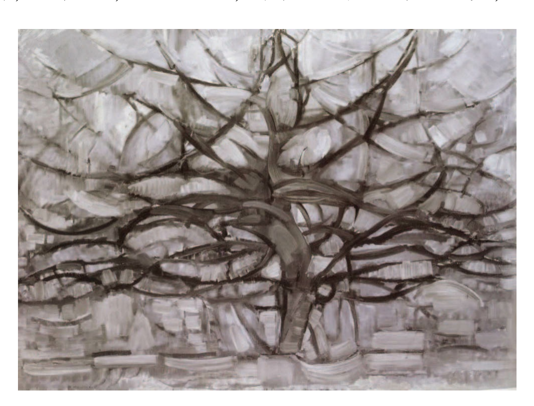
蒙德里安和风格派

荷兰画家皮埃特·蒙德里安的创作生涯从1895年延续至1944年，其作品对整个20世纪的设计都有影响。蒙德里安并不知道塞尚的作品，但他早期的绘画却表现出同样的东西，即始终存在于偶然的表象之后的那些东西。然而他与塞尚不同，他的哲学基础主要是通神学。他相信我们所见到的一切，无论是山水、树木，还是房屋，都有其潜在的本体，这些本体外貌不同，实质却是相通的。画家的任务，就是要在画作中揭示那隐藏的实在结构，揭示普遍的和谐。他最早的绘画表明：在寻找这种本体和和谐时，并没有离开表面现象。

这可从几幅树木绘画中看出来。《红树》是一幅表现力很强的作品，使用了野兽派的鲜艳色彩，人们可以强烈地感受到树的生命力，以及大树周围挺拔的小草的生命力。接下来的那幅画，枝桠恰好伸展到图画的边缘，图画把树“限制”在自己的空间里，树木及其生命力已不再是绘画的主题，主题是树和其他东西的关系。树的活力成了一种普遍活动的一部分，为表现这一点，就抹去树的地点特征，实际上，是使它抽象化。在第三幅画中，蒙德里安寻找普遍和谐的努力又进一步了，树干和树枝变成了直线和弧线，树枝表示运动，树枝间的空间正好相反。树枝相对于空间而收紧，恰如蒙德里安早期作品中的沙丘相对于海洋收紧一样，他企图表达两种对抗力量的彼此平衡。他对那些缺少平衡的东西十分敏感，比如风车翼，庞大到使周围的空间相形见绌；还有那地平线，似乎要压下来，重重地压在海平面上。



33.皮埃特·蒙德里安作《红树》，1908年，画布油画，70×99厘米，海牙哈格斯公共博物馆藏品，SPADEM版权所有。



34.皮埃特·蒙德里安作《灰树》，1912年，画布油画，78.5×107.5厘米，海牙哈格斯公共博物馆，S.P.斯莱伊佩尔藏品，SPADEM版权所有。

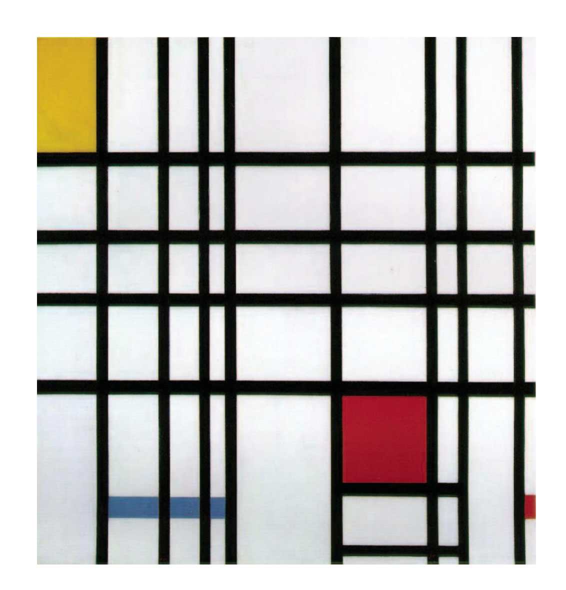


35.皮埃特·蒙德里安作《开花苹果树》，1912年，画布油画，78×106厘米，海牙哈格斯公共博物馆，SPADEM版权所有。

蒙德里安1911年去巴黎，接触到后期立体主义，并开始喜欢它。那是一种观察现实的新方法，虽说这种方法不同以往，却使他更坚信他自己正在走的路。不过，当他看到综合立体主义即拼贴立体主义发展起来，真实的物体被粘到绘画上时，他就不再想追随它了。他不能在自己的画上表现真实的东西，因为它们会引起感情，而感情会遮蔽纯净的自然——这一思路，正是一两年后俄国画家们所遵循的思路。对俄国画家们来说，抽象绘画是走向纯洁意识的一步；对蒙德里安来说，则是走向普遍和谐与平衡的一步，在他看来，要揭示这种平衡与和谐，就只有舍弃个别的形态而让位于普遍的形象。即便是抽象的形状，他仍感到表达得太完整，而应该给天国和神秘留下一席之地。如康定斯基那样，他深受神秘主义的吸引，终其一生，他都是通神学会的一名成员。



36.盖里特·里特费尔德制作的红蓝黄三色椅，1918年，上漆木质，阿姆斯特丹国立博物馆藏品。



37.皮埃特·蒙德里安作《红黄蓝构图》，1939—1942年，画布油画，72.5×69厘米，伦敦泰特美术馆藏，SPADEM版权所有。



38.J.P.奥德的海滨住宅设计图（滨海大道），1917年。

俄国至上主义还影响到另一位荷兰画家兼理论家泰奥·凡·杜斯堡，1917年，他和蒙德里安共同创立了风格主义运动。运动同样得名于一本杂志，成员中有画家凡·代·莱克（van der Leck），雕塑家乔治·范通盖尔洛，建筑家J.P.奥德、罗伯·凡·托弗，后来还有盖里特·里特费尔德。运动就风格而言又叫新造型主义，其基本思想是：物体的精髓可以用最简单的方式表现出来，只要用横线、竖线和原色就行了——假如你把一件东西分析、简化到一定程度，你就能得到它的精髓。

蒙德里安在20世纪20和30年代的作品去掉了斜线和曲线，因为它们把观众“吸引进”图画，而横线和竖线则筑起一道栅栏，削弱观众与图画之间的联系。由于使用了横线和原色，就造成一种清晰、明亮、有力的结构，其中的均衡和对称对蒙德里安来说是一种准则，它不仅适用于绘画，而且适用于生活。他的画起步于对自然的见解，发展成对整个宇宙的理想化观点，在这个宇宙中，每一样东西都结合在一起，表现得和谐、实用、美观。依照他的哲学，个体会溶解于共同的生活与文化中。

在建筑方面，奥德的四边形的《海滨住宅》明显与蒙德里安的绘画有关，那阶梯般后退的外形，还使我们想起圣埃利亚1914年的建筑方案。奥德的风格在立体主义和未来主义的影响下臻于成熟。荷兰建筑家凡·托弗也了解未来派并且崇拜圣埃利亚，但他在1916年建造的房屋却体现了弗兰克·劳埃德·赖特的影响，赖特是20世纪美国最知名的建筑家。

弗兰克·劳埃德·赖特

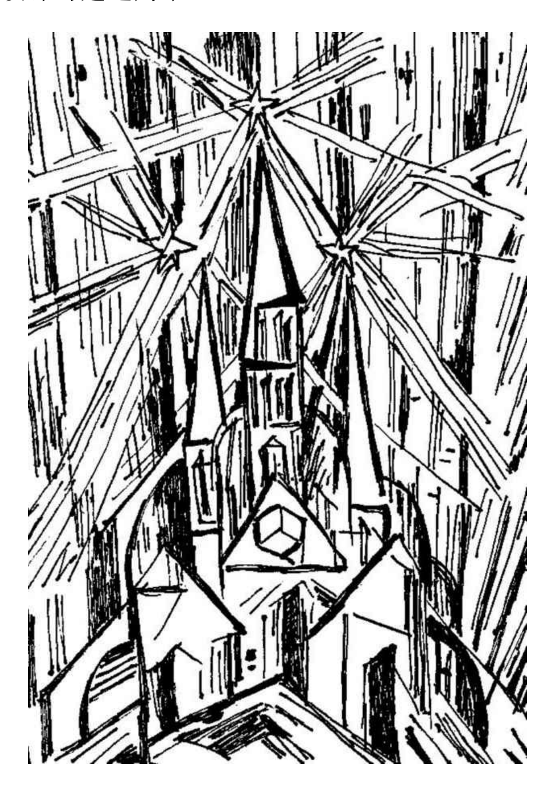
19世纪末，弗兰克·劳埃德·赖特曾经和路易·沙利文（Louis Sullivan）一起工作过，沙利文建造过几座早期的高层建筑。后来赖特自己开业，他最早的设计是一些“牧场”住宅，其中有一些建造在纽约市郊，它们那种低矮的格调，恰恰与通常由有钱主顾们委托建造的华丽公馆形成鲜明的对照。赖特坚称：设计应该根据其地点和用途而具有独特性，房屋的部件虽然可以由机器制造，但建筑物本身却不应该仅仅是机制部件的一种组装。主顾们对他的设计一般总得要全盘接受；牧场住宅从内部设计起，几进房间相互连通，然后通向露台和阳台，露台、阳台又突出到花园中，成为景观的一个部分。早在1911年，弗兰克·劳埃德·赖特就在威斯康星州的塔利辛创办了一个教学团体，后来他成为美国建筑学界的主要人物，虽说到了20世纪30年代末期他才得到世界的公认。尽管如此，他的建筑物和20世纪20年代以来欧洲新出现的建筑学思想有许多一致的地方，特别是他在运用材料和排斥装饰方面更是这样。这种趋向中最重要的那些，就集中体现在德国的包豪斯派那里。



39. 弗兰克·劳埃德·赖特设计的纽约州布法罗市马丁公馆，1904年，临街面，照片蒙纽约现代艺术博物馆许可刊用。

包豪斯

1903年，比利时画家兼建筑家亨利·凡·德·威尔德在德国魏玛创办了一所工艺美术学校，当时那里已经有一所旧式的美术学校，于是就考虑把两所学校并起来。凡·德·威尔德认定德国建筑家瓦尔特·格罗皮乌斯可以当好这所联合学校的校长，于是在1919年“包豪斯”就成立起来了。包豪斯这个词的意思是“房屋建造”，它所教授的东西，就以房屋的设计与建造为中心。



40.莱昂内尔·费宁格作《大教堂》，1919年，木刻，30×18.6厘米，格罗皮乌斯著《魏玛国家建筑物》封面页，1919年出版，ADAGP版权所有。



41.保罗·克莱作《暴风精灵》，1925年，钢笔画，28.6×22.7厘米，伯尔尼艺术博物馆，保罗·克莱赠品，COSMOPRESS和SPADEM版权所有。

起初，包豪斯的重点是在手工技巧方面，其第一本期刊上并没有提到机器。六个月的初级课程由约翰内斯·伊登开设，他是一位画家，但很喜欢上课。最初的几个月主要引导学生认识周围的一切，如颜色、形状、大小、纹理、声音、气味等。他们学习各种物质和工具的不同性质，由此而形成一种思想，即因材而宜，不作强行规定。当学生们在一开始就按一定的程序自我学习时，先入之见就被抛弃了。

包豪斯学生的目标，是制造既符合实用标准又能够表达制作者思想的各种东西。由此而发挥学生的自主能力，因而完全背离了学院派的教育方法。但它却符合当时流行的弗罗拜尔和蒙特索里教学法，符合他们强调直接经验的做法。初级课程成了包豪斯方法的核心，在这门课之后，再花三年时间学一门特别的手艺，然后学一个时期的建筑，取得硕士文凭。

学校聘用各类教师，其中有许多是画家。莱昂内尔·费宁格于1919年来到这里，他有一点俄耳甫斯立体主义的风格，曾和桥社成员一块办画展。康定斯基是1922年来的；保罗·克莱1921年来，他既是画家，又是音乐家。立体主义向他展示了使形体相关的新途径，他开始让线条和色彩相互关联，取得平衡。他发现这么一来，形体和总体构图几乎是自动出现了，就好像他让画笔自己作画一样。他“画线就好像是散步”，从一个点开始，移动而成为一条线；他增加线条，造成平面和平面上的空间，然后是更多的线，形成立体的造型。克莱和康定斯基都对儿童画感兴趣，因为他们认为，这种画表达了现象所掩盖的现实。克莱的许多作品似乎是孩子们画的，我们可以感觉到他饶有兴致地把色彩涂抹到仿佛是房子的形状上去，然后加上一棵树，让那个形状更像房屋。这种做法和包豪斯的初级课程完全一样，在那里，学生们一直退回到最基础的东西上去，然后从简单的起点一步步做起。克莱对科学感兴趣，他设法把思想和实际工作结合起来，从而使自己成为一个难能可贵的重要教师。

康定斯基、费宁格和克莱在受聘到包豪斯教书的时候，都已经是成熟的画家了。1922年，凡·杜斯堡和奥德也来到包豪斯，使风格派的观点有增无减。再者，当时构成主义已成为全欧洲的运动，匈牙利雕塑家拉斯洛·莫霍利—纳吉也属于这一派。他于1923年到包豪斯任职，接替伊登的初级课程。这些新的影响使包豪斯的重点发生改变，从工艺作品转向了工业设计。机器被认作是现代设计的媒体，虽说格罗皮乌斯仍然认为，工艺依旧是接受工业训练的一个方面。从1924年起，在公认的包豪斯风格里，似乎又加进了形状和轮廓，这些形态被挑选出来，是因为它们特别能使一座房屋或一件器具的功用得到发挥。

1926年，包豪斯迁往德绍。魏玛的居民从开始起就发现包豪斯的学生很野，不讨人喜欢。现在，又加上一些官方的骚扰：学校是反传统的，观念方面是国际主义的，不符合当时德国盛行的纳粹观点。它于1933年关闭；但在20世纪20年代，包豪斯确曾在建筑和设计方面起过领导作用。它对各国的艺术风格都有过重大影响，下面我们会看到，在以后的年代，当其成员分散到国外去以后，它的影响继续存在。



42.包豪斯设计品，20世纪20年代各种展品的照片，包括：广告、包豪斯建筑物、桌布（加框）、桌子、椅子、台灯、烟灰缸等。纽约现代艺术博物馆藏。

4 幻想与潜意识

1906年，意大利画家焦尔焦·德·契里柯出访德国，对德国浪漫派绘画中那种阴森的气氛留下深刻印象，他于是画静物写生和风景画，其中的技巧虽说严谨，却充满了惶恐不安的感觉。画面似乎空幻、飘渺，甚至有一种吓人的味道。德·契里柯仿佛是在和第一次世界大战前的那些岁月里弥漫的消极有害气氛遥相呼应。



43.焦尔焦·德·契里柯作《无穷乡思》，标注1911年，实作于1913—1914年，画布油画，135.3×64.8厘米，纽约现代艺术博物馆藏品，SPADEM版权所有。

后来其他画家也像德·契里柯那样从想象、梦境和孩子们的幻想中汲取题材，人称极端抽象派。对这些人来说，艺术中没有理性和逻辑。

达达派

第一次世界大战使未来派欣喜若狂，却在另一群作家、艺术家中引起了几乎是相反的回响，这些人自称“达达派”。“达达”这个词，在儿语中是木马的意思，但它既是儿语，就可以作任何解释。这些作家和艺术家相信，一个社会，既已引起像第一次世界大战这么可怕的事情，那它就一定是一个罪恶的社会，它已在社会和道德方面彻底破产，所以，它的哲学和文化应该被彻底摧毁。

达达派与其说是一种风格，不如说是表明一种态度，它从1915—1922年是一种文学和艺术界的国际运动。它的创始人是画家汉斯·阿尔普、诗人特里斯坦·扎拉（Tristan Tzara），还有苏黎世伏尔泰咖啡馆中的其他那些作家；就在这家咖啡馆里，达达派艺术家们最早表演了古怪的音乐和舞蹈。几乎就在同一时候，纽约也形成类似的团体，创建人是马赛尔·杜桑、曼·雷和弗朗西斯·皮卡比亚。后来，在1918年，这两个团体在洛桑会合，发表了一份宣言，出版了一份杂志。

达达派用多种方法着手摧毁现有的艺术。他们嘲笑几个世纪以来受尊敬的艺术形象；他们推出日常生活用品，展出它们，说它们是艺术品。杜桑曾提交一个尿壶，说它是一件雕塑品，还给它起了名称叫“泉”，用“R.穆特”的名字署名。1917年纽约画展拒绝接受这个壶，当时杜桑是申请委员会的委员，他通过一个朋友发表声明，说穆特先生是否亲自制作了这个“泉”并不重要，重要的是他选中了它。杜桑实际上是在说，现有的艺术不再有意义，机遇同样起作用，而且比腐败社会中的艺术更加有意思。阿尔普曾创作一幅颂扬机遇的拼贴画，他把纸片乱扔在一起，结果便是巧合的作品。这种方法，当然和早些年中立体派的拼贴画大相径庭。



44.库特·施维特尔斯作《梅尔茨谷仓》，1945年，哈顿美术馆赠品，太因河畔的纽卡斯尔大学藏，COSMOPRESS和SPADEM版权所有。

灰泥结构，建造在细铁丝和小木棍上，像一个蕈子从墙上“长”出来，包掩着一些零碎的小东西：一个小陶圈、一只橡皮球、半个大车轱辘等。

画家兼诗人库特·施维特尔斯这时已离开汉诺威，流亡国外，他也用碰巧找到的东西作拼贴画，他把这叫作“梅尔茨”，并用“梅尔茨”作他的商标，其含义是：在创作的过程中要有自由，但这种自由应扎根于传统的法则中。这种看法，与不讲规则的真正的达达主义不合，梅尔茨后来延伸到音乐和诗歌中，也用在充斥着信手拈来的种种物品的房间里。施维特尔斯后来到英国工作，在湖区，用信手拈来的物品覆盖过一面谷仓的墙。现在，这面墙被转移到纽卡斯尔大学去了。

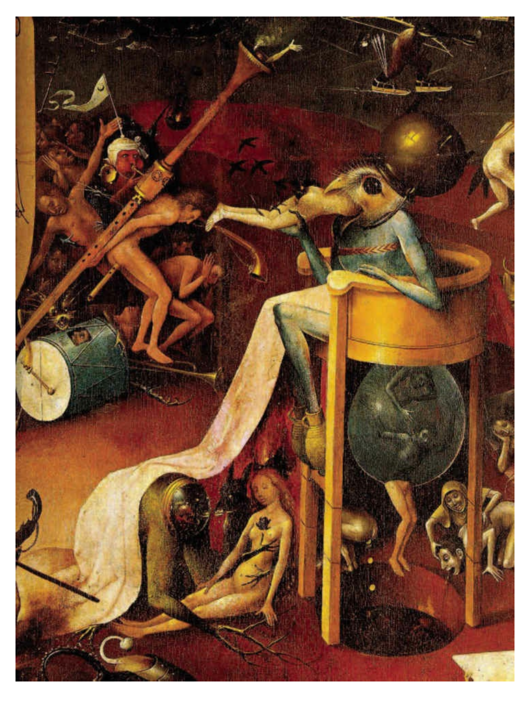
达达派在耸人听闻方面的确干得不错。但从积极的意义上看，它和其他许多运动一样，改变了人们对形象的看法。达达派绘画和物品迫使观众怀疑公认的现实，承认机遇与想象力的作用。第一次大战之后，他们在巴黎举办了几次画展，然后和安德烈·布雷东取得联系，布雷东后来成为另一个运动即超现实主义的代言人。到1922年，许多达达派艺术家已经和超现实主义混为一谈了。

超现实主义

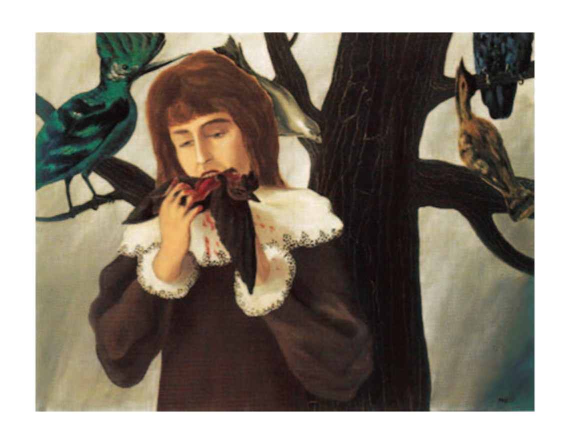
超现实主义既起源于极端抽象派绘画，又起源于达达派；极端抽象派从想象中提取内容，达达派的重点则是对物体作随机的安排。超现实主义感兴趣的是发掘和展现无意识的心态，而不像达达派那样，企图去摧毁现有的艺术。超现实主义认为，科学的、理性的观点占优势已太久，现在，应该把想象力解放出来，让人们了解它诗意的而不是科学的那一面。超现实主义这个名称是1917年纪尧姆·阿波利奈尔在描述他的一个剧本时创造的；超现实主义艺术运动则从1924年开始，一直延续到20世纪30年代。这个运动有它的组织，其理论则由法国作家安德烈·布雷东提供。布雷东学过弗洛伊德的心理分析学，并自诩是他的一个信徒。但弗洛伊德认为无意识的心灵活动是不加掩盖的，他还对这种心态进行科学的运用，这些，和超现实主义关于充分自由表现的思想，又完全不是一回事。

超现实主义的根可以追得很深。20世纪初，当无意识的心态被大书特书的时候，先锋派的文学和绘画，就想起15世纪的画家希罗尼穆斯·博施，因为在他的绘画里，中世纪人们隐藏得最深的欲求和恐惧，全都被转换成象征性符号。有些符号是传统的，另一些则来自画家的想象力。在中世纪，这些强烈的感情并非埋藏很深，只要向前跨一小步，就能盎然跃于画中。博施在他那个时代所表现的，正是后来弗洛伊德用更科学的方法表达的，也就是说，符号可以是意识与无意识之间的纽带。

在博施的木板油画《地狱中受诅咒的人》里，撒旦并不是传统的撒旦，他没有角，没有尾，也没有那种邪恶的表情。他坐在一张凳子上，把罪人塞进自己的嘴，然后就直接穿他身而过。撒旦的头是一只初生的雏鸡的头，这样处理很奇怪，因为我们把雏鸡看成是无辜的东西。这样一个撒旦并不从吞食人类中得到欢乐，他正在把一个新来的罪人塞下去，似乎他并不真心想要他；而正因为他并不真心想要他，所以他永远也不会得到满足。他对自己所做的事无动于衷，正是这一点，使他变得极其丑陋。



45.希罗尼穆斯·博施作的撒旦，取自《乐园》右画板上的《地狱中受诅咒的人》，1500年，木板油画，222×97厘米，马德里普拉多博物馆藏。



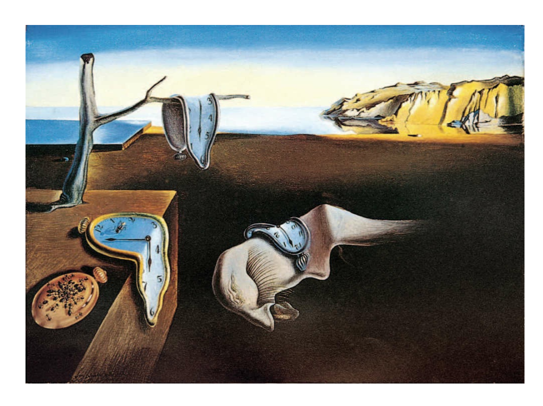
46.勒内·马格里特作《乐事》，1926年，画布油画，74×98厘米，杜塞尔多夫北莱茵—威斯特法伦州艺术博物馆藏，COSMOPRESS和SPADEM版权所有。

马格里特笔下的孩童如同博施的撒旦一样，也是同样地无动于衷。那孩子穿戴讲究，显然一点都不饥饿，但他竟在啃一只刚被杀死的鸟，看起来就特别令人恶心。他的脸上毫无表情，却正在莫名其妙地从事破坏。他已经丧失希望，他和撒旦一样，取自那人类共同经历和共同畏惧的同一渊薮，这个渊薮，我们称之为集体无意识。

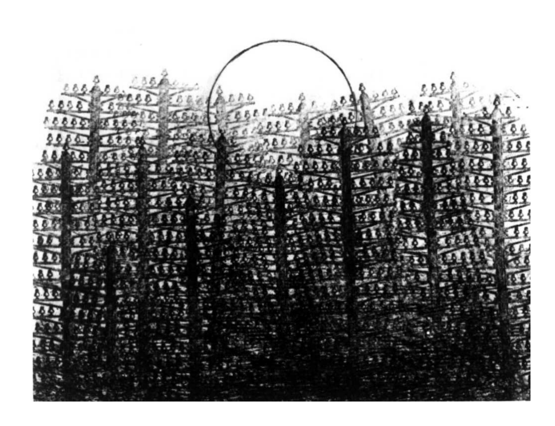
博施和马格里特先后相差四百余年，但他们都使用了象征性符号，以表现那同一种完全绝望的感情。

萨尔瓦多·达利也是一个技巧严谨的画家，他自称具有和精神病患者完全相同的一切习性，比如幻想、幻觉、固执等等。但与精神病患者不同的是，精神病人深信自己的幻境是真实的，而达利则完全了解想象的世界和真实世界之间的区别。他把自己丰富的幻想带进真实的世界，画出它们，用这种方法使幻想变成真实。

达利的软面钟就和其他许多超现实主义的形体一样，是起源于一句双关语：la montre moll——“伸出您的舌头”，但同时也含有软面钟的意思。这样，钟就画得像软软的舌头了。达利说，这些东西都喜欢受虐待，期待着一个可怕的结局。它们坐等在沙滩上，深知那刻板的时间之鲨鱼将把它们统统吞食掉，就像鳎鱼铺展开自己的身体，准备让鲨鱼把自己吞食掉一样。



47.萨尔瓦多·达利作《记忆的永恒》，1931年，画布油画，24.1×33厘米，纽约现代艺术博物馆藏品，ADAGP版权所有。



48.马克斯·恩斯特作《森林和太阳》，1925年，黑铅笔擦画，20×27.8厘米，纽约现代艺术博物馆藏品，海伦妮·鲁宾斯坦夫人赠品，SPADEM版权所有。

超现实主义艺术家中最伟大的也许是马克斯·恩斯特，他好像生来就是个超现实主义者。小时候，他的想象力就非常丰富，他观察的现实生动活泼，还掺糅进自己的幻想成分。画下这些幻想，还有自我引发的幻觉，对他来说似乎是天经地义的事。恩斯特常常画森林，他画的森林都密密层层，充满了不祥的预兆。阳光照射在森林上，但穿不透密密的丛林；有时，他画的城市也是这个样子。这些画都阴森恐怖，你越是细看，就越觉得它们像一场噩梦。

恩斯特曾就这些森林作过说明，说它们既是驰骋想象的胜地，又是个人面对死亡危险的地方。年轻的恩斯特第一次走进森林的时候，他体会到的正是这种既有魅力又担惊受怕的感觉。初看之下，他的画似乎都是些装饰画，但渐渐地，其中的险恶气氛就显露出来了。恩斯特的森林全都是符号，就如德国浪漫派画家卡斯帕尔·达维德·弗里德里希画的那样；但恩斯特的符号却不那么容易辨认出来，因为它不是那种传统的符号。恩斯特的符号是从他自己的想象中得来的，他让我们自己去识别它，或对它一窍不通。

5 在运动之外

巴黎画派

当然，并不是所有的画家、雕塑家和建筑家都全心全意地投入到那些新兴的艺术运动之中去，许多人信守传统，只根据自己的需要，从新思想中或择其多，或择其少。巴黎画派就是这样，这个画派有许多画家和雕塑家，他们中有法国人，也有其他国家的人，他们到巴黎来，是因为巴黎是艺术的中心。他们在巴黎生活和工作，从20世纪初就这样，一直持续到20世纪30年代。他们的作品，有些已是人所共知。这些作品装饰性强，容易看懂，所以在日常用品上一再出现，比如日历、生日贺卡等。像夏加尔、路奥、苏蒂纳和莫迪里阿尼，这些人的作品能使人深受感动，深感欢快。从这些人的作品中还可以看出，他们是如何根据新运动的思想，来创作他们的绘画的。

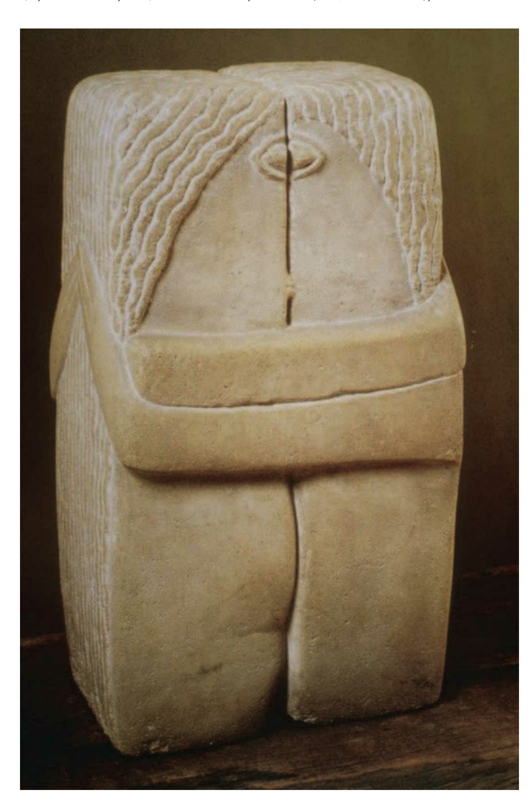
由于篇幅有限，这里只能以一幅作品为例：夏加尔的《窗外巴黎》。夏加尔1910年从俄国到巴黎，随身带来对自己犹太童年的回忆和民间传说中的想象人物。在巴黎，他受到野兽派色彩的影响，还多多少少受立体派对空间处理的影响。但他的画完全是自己的，他画出写实的形体，让人一眼就能认出来；不过，他把这些东西按不真实的顺序排列起来，人物常常头脚倒置，或者在天空飘浮。夏加尔用这种方法作画，比超现实主义作为幻境画家出现在舞台上早了十至十二年。后来，他回俄国去住了几年，并且和至上主义及构成主义有过接触；但在1920年他又返回巴黎，这时，他已经有国际声誉了。



49.马尔克·夏加尔作《窗外巴黎》，1913年，画布油画，123×139厘米，纽约所罗门·R.古根海姆博物馆藏。



50.奥古斯特·罗丹作《吻》，1901—1904年，大理石，高180.1厘米，伦敦泰特美术馆藏，SPADEM版权所有。



51.康斯坦丁·布兰库西作《吻》，1908年，石雕，高58厘米，费城艺术博物馆藏，路易斯和沃尔特·阿伦斯伯格收藏品，ADAGP版权所有。

图50和51这两件作品谁更能表现亲密无间呢？并比较克利姆特所作的《吻》。

雕塑

1904年，莫迪里阿尼的朋友和老师、雕塑家布兰库西从罗马尼亚来到巴黎。布兰库西的作品成熟而有创造性，在《吻》这件作品中，雕塑家并没有对石块作太大的加工，就创作出一个深刻的形象。若把它和罗丹那真人大小的作品《吻》相比，一个如此简单，另一个却何其复杂，但两者都给人以深刻的印象。

布兰库西使用卵形为盲人造型，这种形状很容易靠触摸来加以鉴赏。但这种讨人欢喜的想法却是他深信简单形状的价值所形成的，他和蒙德里安一样，认为生活中的一切都可以化成简单的精髓，只有到那时才可以得到确定的真实。这种想法甚至使他否定传统上人物肖像画所具有的个性，他创作过好几件舞蹈家波加尼小姐的头像作品，其中头和眼都用卵形。

雅各布·艾普斯坦从1905年起在英国生活并创作，他后来也来到巴黎，和巴黎画派的画家一样，从新的运动中取其所需。他结识了毕加索和他的朋友，与他们同享对非洲艺术的爱好。他还受未来派的影响，他的《凿岩机》使我们深刻体会到震颤的机器和“音响”。艾普斯坦的形象很容易辨认，但又受到歪曲，目的是做到最大胆、最有力地表现。他的作品在当时就引起很大争议，因为像德国的表现主义一样，他的作品带有一种野性。



52.雅各布·艾普斯坦作《凿岩机》中的金属躯干，1913年，青铜，高63.1厘米，伦敦泰特美术馆藏。试比较第25页上波丘尼的雕塑。



53.亨利·摩尔作《侧身女像》，1929年，黑硅石雕，超过真人大小，利兹市立美术馆藏。



54.莱昂·巴克斯为《菲德拉》（Fedra）设计的服装，1910年，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏，SPADEM版权所有。

艾普斯坦影响到英国雕塑家亨利·摩尔的早期作品。20世纪20年代末，摩尔曾研究大英博物馆中的史前雕塑，对这些古代作品中蕴藏的活力印象深刻。他的雕塑讲究雄浑有力，而不追求程式化的美；比如说，他认为给人以深刻印象的那一类雕塑，其作者都相信它们在自然中能够起直接的作用。例如阿兹特克人的雨神像，据说既负责浇灌庄稼，还是雷电的化身。这些人造的雕像，在异教徒眼里，却又是自然的一个组成部分。到了20世纪30年代，摩尔开始创作躺着的形象，暗示北英格兰崎岖的山川，他自己就在这个地方长大，并且接受职业训练。

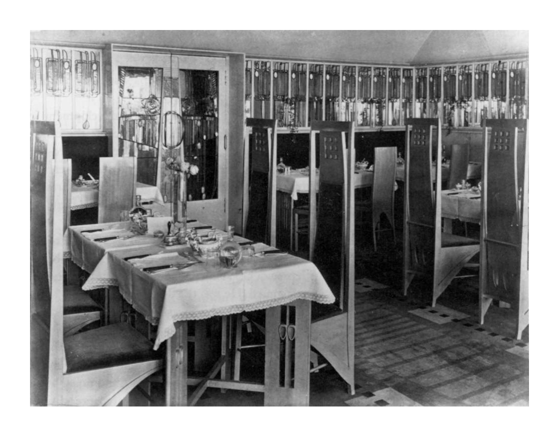
摩尔观察奇形怪状的岩石兽骨，他收藏它们，按照他所领悟的形象来做雕塑。有时，他保持这些自然物的小巧；有时，又对纪念碑般庞大的东西作雕刻或者用金属进行铸造。无论大小，他都做得很好；但摩尔更喜欢雕刻，而不是铸造，他喜欢依材料而摸索，找到顺其自然的方法。他雕刻一块石头时，石头并不完全变形，石头还是石头，而且是景致中的一个部分，但同时又表示一个人物的形象。他这样尊重材料本身，倒与布兰库西恰成呼应；布兰库西以前曾说，他的手服从材料的指引。

装饰艺术

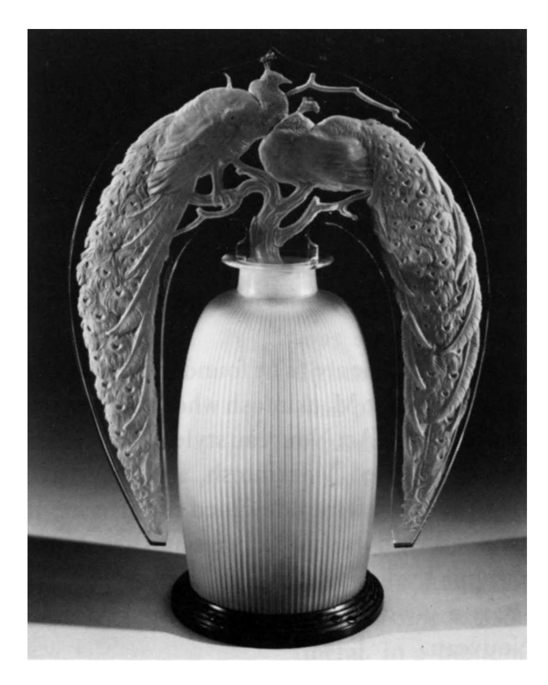
20世纪初，服装、家具、珠宝、室内装饰、平面设计等等“装饰艺术”或“应用艺术”都喜欢富丽堂皇。19世纪90年代，“新艺术”风格及其复杂的曲线曾经是国际流行的风格，但如其他种种风格一样，它发展到某一顶点，就开始走下坡路。当时人们觉得，来一点简单的东西很有必要。

但莱昂·巴克斯的舞台作品多少延缓了大幅度简单化的过程。1909年，季阿吉列夫（Diaghilev）率领的俄罗斯芭蕾舞团到巴黎演出，巴克斯设计的服装上那种鲜艳的色彩，大红、大绿、大紫，特别是橘黄色，配上斯特拉文斯基刺耳的音乐，引起了很大的轰动，取代了当时流行的柔和色彩。东方的图案和式样同样也动人心弦；巴克斯技高一筹，能把握过度鲜艳的色彩和装饰（但模仿他的人却做不到这一点），他的芭蕾舞服装和舞台布景支撑了一种富丽堂皇的风格，所延续的时间之长超出了原本该有的程度，延缓了将取而代之的简单风格。

也许，新风格的第一个迹象见于苏格兰建筑家查尔斯·伦尼·麦金托什的作品，他的室内设计是对“新艺术”风格的简化。维也纳工场的艺术家崇拜麦金托什，而且在1905年，当他们设计布鲁塞尔斯托克莱特公馆的外形、使用简单的造型和几何状装饰的时候，可能就受到他的影响。由此而开始的那种风格，近来以“装饰艺术”（Art Deco）见称：这个名称很不错，因为它体现了与“新艺术”之间的关系。



55. 查尔斯·伦尼·麦金托什为格兰斯顿的格拉斯哥垂柳茶室设计的豪华厅内景，1904年，现存格拉斯哥大学亨特里安美术馆，麦金托什收藏品。



56. 勒内·拉利克设计的灯，1925年，玻璃制作，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。



57. 勒内·拉利克设计的人首形汽车吉祥物，1930年，玻璃制作，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。

“新艺术”不打算适应工业的发展，而“装饰艺术”则是机器时代的设计运动，它把艺术和工业结合于设计中，可以大批量地廉价生产，并运用塑料、紫外玻璃和钢筋水泥这一类材料。

第一次世界大战打断了艺术的发展，它在1918年结束，此后，巴黎又成为创作活动的中心。英、法、德等国战前的那些工业几乎已经停滞，人力也已大减；但法国很快开始重新组建应用艺术，以求在质量上要求好、风格品位上要求高的产品制造中再度执牛耳。

勒内·拉利克的作品堪为典型。拉利克曾经是新艺术运动的珠宝设计师，他的作品把有色玻璃和宝石、半宝石掺糅在一起，这种风格此后为很多人所仿照。他设计过科蒂牌香水瓶和化妆粉盒，这些东西一直到20世纪中期仍在使用。拉利克的灯常用圆形或半圆形玻璃片制作，灯罩上用酸蚀刻花纹，光源安放在青铜底座上，光线透过玻璃射出。他的作品设计精巧，做工精细，同时又到处都可以买到；他情愿大批量地生产同一品种，在百货公司销售，而不愿为收藏家制作单个、昂贵的作品。

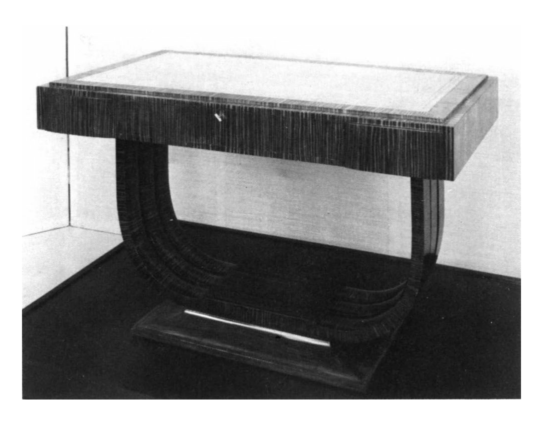
到这时，立体主义已显现出它的影响了，使用几何形状的倾向与日俱增。其他一些因素也在推动这种倾向，例如：人们对古代墨西哥文明表现出新的兴趣，美洲印第安人的民间传说也在复苏，其中特别要提到的是音乐诗《海尔沃沙》。那还是个爵士乐的时代，音乐中的切分音与衣料、珠宝、室内装饰上弯弯扭

扭的图案花纹正好一致。1922年，巴黎举办了一次非洲雕塑作品展，人们在非洲面具上找到了立体主义感兴趣的东西。图坦卡门墓以及其中的陪葬品在1922年面世，埃及式图案立即进入珠宝、家具设计中。墓中那些宝座般的坐椅，很快就有了仿制品，而面具则使室内装饰具有一种异国情调。

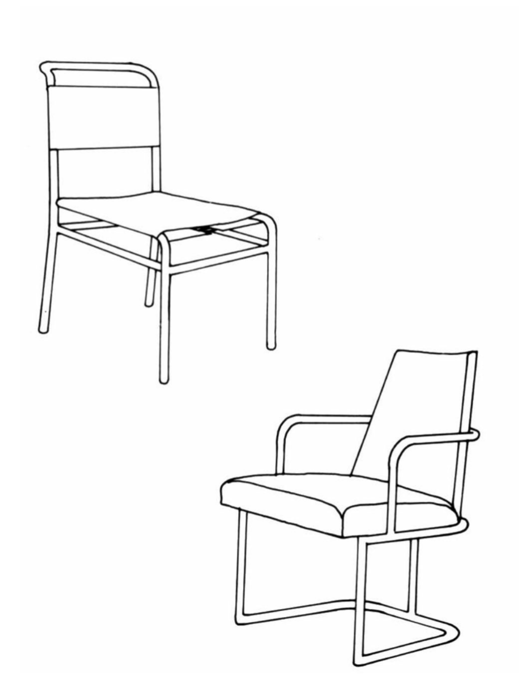


58. 艾琳·格雷设计的八板漆屏风，1923年，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。

有一些家具设计师，例如在战前就已成名的埃米尔—雅克·鲁尔曼等，则继续制作手工艺品，他们对18世纪的设计式样进行简化。这些作品虽制作精巧、典雅入时，但极其昂贵，只有最富裕的人才买得起。保罗·弗洛和莫里斯·迪弗林也使用简化了的18世纪样式，但价钱却没有那么贵。他们把18世纪的样式和新的设计结合在一起，作室内装饰之用，中等收入的人就可以买得起。新一代的设计师这时也出现了，比如像儒贝尔，他开办了自己的工作室——现代室内装饰工作室，他也许是第一个与过去的装饰设计真正决裂的现代设计家。



59. 埃米尔—雅克·鲁尔曼设计的化妆台，1925年，望加锡黑檀木镶板小牛皮包面，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。



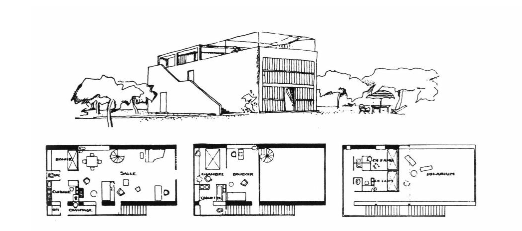
60.勒内·儒贝尔等设计的DIM金属椅，1929年之前。

1925年巴黎美展

1925年在巴黎举办现代工业与装饰艺术国际展览会，目的是展示时代的作品，凡抄袭过去、从过去获取的作品一概不收。当然，要把过去完全斩断是不可能的，但法国要表明的是：它不依附于过去，也不愿无休无止地恢复过去。展览会显示：法国已经背离“新艺术”运动，它经过十五年的“装饰艺术”，又在追求新变化了。展览会鼓励新的风格，每一件展品都在向更简单的方向发展。经济原因已经在限制昂贵的手工家具和室内装饰品市场，批量生产则既快又便宜。家具可以用镶板来制造，一块贵重的薄板可以安装在较便宜的木框或木基上。胶合板也派上用场了，三块以上的薄木板粘在一起，用蒸汽加热后还可以弯曲。使用钢管更解决了上等木料缺乏和因此而产生的价格昂贵问题。

新式明快的线条和柔和的色彩造成一种清新的变化，既背离了多少年来人们创作的弯曲弧线和花草图案，也背离了装饰艺术中那种自信武断的气质。创造它的人说，这是“现代式”。

法国的先锋派一直对包豪斯作品崇拜有加，还在包豪斯获得国际承认前，他们就感觉到它的影响，接受了它的思想。法国先锋派站在时代潮流的前头，他们中有建筑家勒·柯布西埃、首饰家让·皮福尔卡和室内设计家罗贝尔·马莱—史蒂文斯。勒·柯布西埃和格罗皮乌斯一样曾在建筑家彼得·贝伦斯的事务所工作过，贝伦斯认为在建筑、家具和家用器具方面，应该设计出简单、实用的优秀作品。1920年，勒·柯布西埃设计了雪铁罗安式住宅，那是一种工作住宅，可以大批量生产，在价格和效用方面可与一辆小汽车媲美（雪铁罗安这个名称和雪铁龙小汽车名称相近，这并非巧合）。1925年巴黎展览会上，勒·柯布西埃展出一所雪铁罗安式住宅，并环绕一棵树建造了一个花园露台。室内摆设着批量生产的家具，这些家具都可以按商品目录购买。

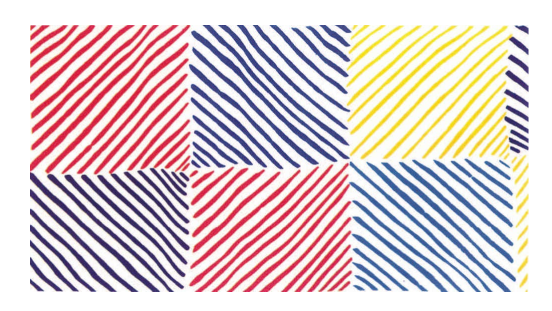


61.勒·柯布西埃的雪铁罗安住宅设计草图，1920年，SPADEM版权所有。

女装

妇女的生活在战时就大为改观，而现在，许多新机会向她们洞开。她们的生活更活跃了，她们要乘车旅行，要进行体育活动，要享受闲暇时光，于是就需要各种衣服。战前那种厚重的装饰和束紧的腰身不合适了，于是，从20世纪20年代中期起，质地柔软的连衣裙就自肩垂下；头发剪短修齐，剪得像男子，还配上流行的钟形帽。衣裙的长短变化多端，战前的时装都不露两腿，而现在，服装设计师则拿不准应该让腿部露出多少。简单的衣裙需要简单的珠宝首饰，用新型材料如酚醛塑料或混以金属铬制成。当然，宝石和金银仍在使用，但人造珠宝也可以过得去。首饰的式样、粉盒烟盒的图案仍旧是中国或埃及式的曲线花纹和旭日东升等等，但它们也在向比较朴实的几何图案转变——正在步建筑与家具式样的后尘。

保罗·普瓦列是巴黎最出名的服装设计师之一，曾率先为妇女设计宽松的时装；但他同时也是位室内装饰设计师，他请艺术家设计纺织品图案，既可用于衣裙，也可用于家具。事实上，画家拉乌尔·杜飞之出名，直到1925年都是因为他的纺织品而不是他的绘画。索妮娅·德劳内与普瓦列完全不同，她的图案都是些色彩鲜艳的方块、格子和长条纹。她的丈夫罗贝尔·德劳内用所谓的俄耳甫斯立体主义作画，而德劳内夫人也和她丈夫一样对色彩理论感兴趣。她设计的纺织品叫“共生型”（simultanes），因为其色彩交织一处，互生光辉。



62.索妮娅·德劳内的方格条纹布，1924年，索妮娅·德劳内和SPADEM版权所有。



63.爱德华多·本尼托为《时尚》杂志画的时装草图，1928年，孔代·纳斯特和ADAGP版权所有。

20和30年代的英国艺术

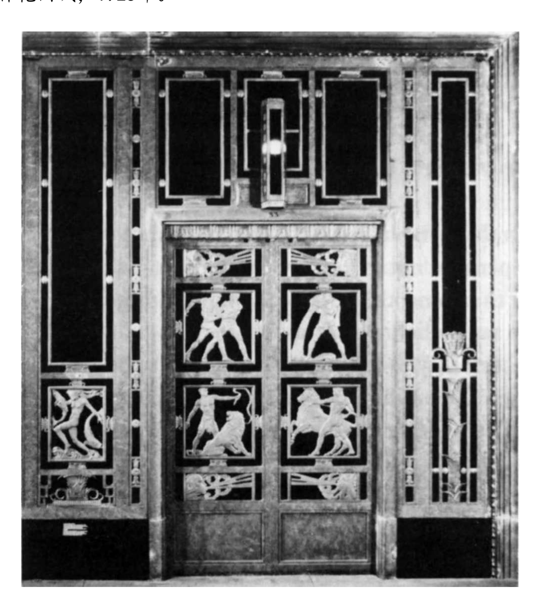
在法国产生装饰艺术的那些因素，在英国也同样找得到，当然，也许不如在法国来得那么快。战后年代里，家庭中的鲜艳色彩和衣服上的自由新风，都体现了一种乐观的情绪，以及对未来的美好信念。

过去那种宏伟的建筑风格依然存在，这样就使公共建筑显得辉煌雄壮；但在私人建筑方面，新的观念却在形成。“花园城市”中筑起了英国式的别墅或都铎风格的房屋，环绕草坪，或沿弯曲的街道排列。这对拥挤的城市来说，不失为一种解决问题的好方法。那是对早先工艺美术运动的一种延续。

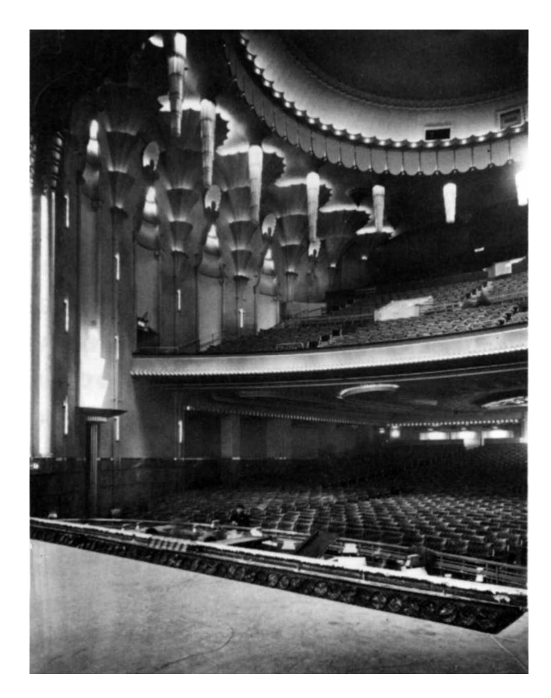
法国设计师使用的那种埃及和其他外国的流行式样，也在英国出现了，而特别表现在剧场建筑以及像布兰特为塞尔弗里奇公司设计的电梯门等细节处理上。



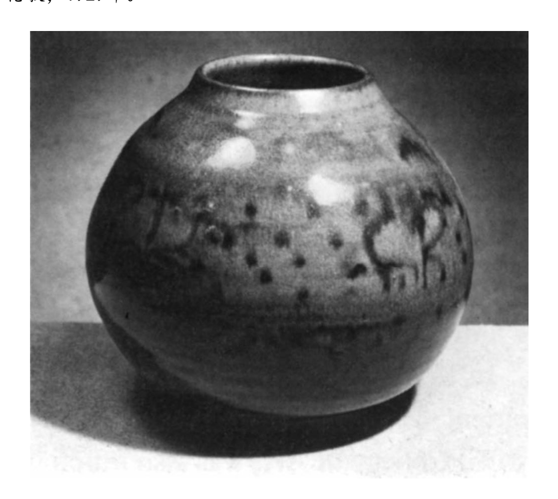
64.路易·德·斯瓦松设计的房屋，在韦林花园城，1925年。



65.埃德加·布兰特为塞尔弗里奇公司设计的电梯门，1922—1928年，青铜制作，伦敦博物馆藏。



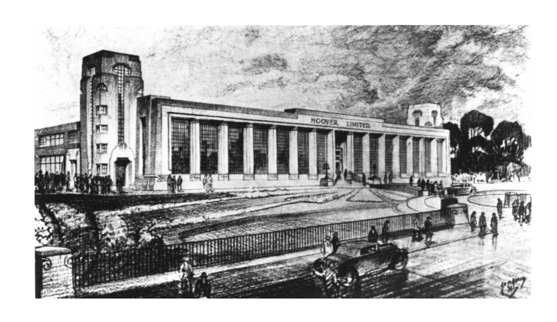
66.W.E.特伦特设计的新维多利亚剧院，伦敦，1929年。



67.伯纳德·利奇制作的陶瓶，1924年，高20厘米，伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。

外国的影响，这时是远方的影响，也在陶瓷上反映出来，特别是在伯纳德·利奇的作品上得到反映。利奇曾在日本留学，回欧洲时带来了有关日本的传统知识，这使人们再度欣赏起东方的图形和装饰来，就如同19世纪发现日本的版画时一样。利奇在康沃尔的圣艾夫斯工作，他采用当地的黏土和釉彩，充分发挥了其固有的特点。由此，他和他的学生很像是发动了一次工艺美术运动。皇家美术学院陶瓷部主任威廉·斯泰特·默里还受到日本陶瓷大师滨田的影响，滨田曾和利奇一起回英国，这样，日本的影响在两次大战期间就波及整整一代陶瓷专业的学生。

实用型的现代设计姗姗来迟，但到了20世纪30年代，像胡佛工厂这样的建筑物，已经把外来的风格与崭新的对称简洁融为一体。在爱德华·约翰斯顿和埃里克·吉尔的书法中，也表现出明显的简洁风格。



68. 沃里斯·吉尔伯特及其助手设计的胡佛大楼，伦敦，1930—1932年。

1925年巴黎美展标志着“现代主义”的到来。风格上的转变从来就不可能泾渭分明，但20年代的趋势是向简单明快的几何图形发展，这种趋势一直延续到30年代。尽管对画家来说，巴黎逐渐丧失了艺术中心的地位，但法国仍然在装饰艺术方面独占鳌头。30年代末，战争的恐怖重新出现，政治不稳定导致知识分子大量外流，其中包括艺术家，他们中许多人跑到纽约去定居。这些人的出走加快了巴黎的衰落，最终使纽约成为新的艺术中心。



69. 爱德华·约翰斯顿设计的伦敦地铁标志牌，1930年。



70.乔治·勃拉克作《静物写生》，1925年，三合板油画，40×60厘米，伦敦泰特美术馆藏，COSMOPRESS和ADAGP版权所有。

再谈勃拉克和毕加索

在转而谈论战后年代之前，让我们来看一看毕加索和勃拉克，看看他们在20世纪20和30年代、在立体主义消退以后做了些什么；他们二位，过去曾开创过立体主义运动。勃拉克1925年的《静物写生》表明，在立体主义运动过去十年之后，其风格仍使我们想起塞尚。画中的桌布很有生气，它围着水果和高足酒杯，假如一个人从高处往下看围着东西的桌布，其模样正应该像这样。画中的物体不在前景，我们也就不需要去察看它们的结构了，它们保持着装饰的特征，由阴影和几何状的背景衬托得轮廓分明。很明显，勃拉克是知道他在画什么的，他喜欢这样画。图中有一种亲切融洽的感觉，沉寂的物体似乎使躁动的桌布安静下来，柔和的色彩创造了一种亲密的气氛。这幅画刚好和毕加索1937年的一幅画成鲜明对比，那是他最出名的画之一。

《格尔尼卡》这幅画栩栩如生地表现了西班牙内战中对一座小城镇的可怕轰炸。毕加索是西班牙人，又是共和派，这幅画体现着他个人的愤怒。初看之下，画面似乎杂乱无章，但构图其实是十分严谨的。画中只有黑白两色加上灰色的阴影，除此之外没有其他色彩。各种形象都受到歪曲，由此而表现混乱与恐怖。怀抱婴儿的妇女仰头惊呼，那个有象征意义的公牛践踏过来而无动于衷。它的舌头像子弹，它的耳朵像刀尖，它身上这些像武器的部分与妇女摊开的双手成对比，那双手抱着孩子，同时又摆出绝望的姿态。孩子的头没有生气，他的小脚软弱无力，这更增加了悲剧的气氛。爆炸的闪光表现成电灯，它在白天也点亮着，投下一圈锯齿般的阴影。前景上，爱国者被打倒在地，手中握着一柄折断的剑。人们一个摞着一个倒在一起，一匹马也拉倒在人群里。一个受惊的精灵来到战场，夹杂在妇女与儿童中——但它也只是无能为力。在混乱中伸出的一盏灯无法与混乱相抗衡；有人正在跑，但不是跑出混乱，而是跑进去。右边有一个人，他被锯齿般的建筑物碎片压在下面。整个这幅画，无论是构图还是气氛，毕加索都抓住了战争恐怖中一个可怕的时刻。画中每一个角落都是动态的，而且动作似乎还伸向画外。破碎的形象、惊慌的气氛和灾难的象征都混为一体，使《格尔尼卡》成为20世纪少数几幅真正具有大众意义、使用大众语言的大众作品之一。由此，它和以前各种运动中那些纯个人试验性质的特征正好形成强烈对比。



71.巴勃罗·毕加索作《格尔尼卡》，1937年，画布油画，349×777厘米，纽约现代艺术博物馆藏品，从画家私人财物中长期借用，SPADEM版权所有。

6 中心转换

现在，我们已经考察过改变20世纪艺术史的种种主要运动了，它们是：立体派、野兽派、表现主义、超现实主义等等。我们也考察了每一种运动的某些特点，我们看到这些运动对建筑、雕塑、时装、室内装饰的影响，它们正在改变我们这个世界的面貌。我们还看到一个明显的情况，就是运动之间既有诸多重合，又互相影响，艺术家在不同时期会尝试使用不同的画法。但情况又并不那么简单，20世纪上半叶，还有许多伟大的艺术家，他们不属于任何运动，他们的作品应该单独加以研究，他们很难在我们这本书里找到恰当的位置，因为我们这本书只想勾勒艺术发展的主流。

写到这里，我们都是以欧洲艺术为中心的，因为欧洲是主要的艺术运动之源。但在20世纪30年代，艺术中心转变了，下一步重要的发展是由美国艺术家领头的。为理解这下一个发展阶段，我们应该回过头去，看看20世纪初在纽约发生的事。

纽约绘画

20世纪初，一群画家开始画纽约的城市生活，他们的画按公认的标准并不美，但对那些人数不断增长的城市居民来说，他们却画出了生活中的现实。这批画家希望他们的画具有独到的美国特色；而另一批画家这时又住到纽约来，和其他艺术家发生较多的联系，他们的兴趣主要在巴黎的新潮流上。这两批画家都想创新，都反对用旧风格作画，他们都是“先锋派”。

城市生活派自称是“八人团”（但被人讥讽为“垃圾箱派”），他们以罗伯特·亨利为首。亨利把昔时大师们光影分明的画法和19世纪末德国画家表现力丰富的笔触结合起来授人，从而产生非常动人的作品。八人团希望把城市表现得生气勃勃，表现得可以使人印象深刻、赞美讴歌，就好像过去的艺术家赞美自然一样。他们之中，有的曾在国外学习，有的曾在费城做过艺术记者。对他们来说，作画的场面或对象比风格和技巧更重要，生活也更重于艺术本身。1908年和1910年八人团以独立画家的身份举办展览，他们想把日常生活中的东西搬进画室，因此被人批评为粗俗不堪。尽管收藏家贬低它们，却开始搜寻这些作品，公众也开始对它们发生兴趣。

第二群艺术家以阿尔弗雷德·斯蒂格里兹和他在纽约第五大道291号的“照相分离派画廊”为中心，这个名称起自大约十年前脱离美术学院而寻找新起点的一批德国和奥地利艺术家。斯蒂格里兹这批人特别强调个性，他们的作品相互差异很大，他们虽属于同一个分离主义运动，动机却可以十分不同。其中有些人曾去国外旅行并工作过，接受了法国和德国的新的艺术运动；其他一些人曾结识来访的欧洲知识分子或艺术家，这些人移居美国，带来了新的哲学。

城市生活派在亨利领导下，从正在成长的城市及其穷困中汲取现实题材；斯蒂格里兹这派人则认为工业化吞没了个人主义。他们转向欧洲的艺术运动，其中的含义是：回归欧洲的艺术传统，以寻找一个新起点。对他们来说重要的是：艺术家应该有自己的风格，表达自己的个性。

从1902年开始，在第五大道291号展出的作品有摄影作品、自塞尚以来的法国绘画、美国的绘画与雕塑等等。十年中，291号画廊是先锋派的中心，1908年展出了罗丹的素描，这是在美国第一次展出一位现代艺术家的作品。马蒂斯的作品也在那一年展出；1911年，又展出毕加索的作品；1914年，布兰库西第一次举办个人展。

斯蒂格里兹还展出了他自己那个圈子里的美国作品，他知道这些人与欧洲的现代派都不为多数评论家所欣赏，也不为公众所喜欢。尽管如此，他还是全力以赴，竭力使美国艺术现代化。但我们应看到一个重要之点：斯蒂格里兹周围这些在291号展出作品的艺术家并不反对社会上的其他人，在这一点上并不像他们在欧洲的同行。他们对自身所生活的社会持批判态度，并知道自己与社会不协调，但他们并不想摧毁社会；虽说他们倾心于欧洲，他们却在走自己的路、干自己的事。

1913年军火库展览

垃圾箱派中的一些画家，后来是新成立的“美国画家雕塑家协会”会员，他们打算在1908年和1910年独立派画展的基础上，另外举办一次画展。新画展定在1912年，预定由从事实际创作活动的艺术家来组织，而不由官方出面。以前属垃圾箱派的一些人和某些学院派画家组成一个委员会，其基调相当保守。挑选主席的工作十分困难，几经变化之后，决定由亚瑟·B.戴维斯出任主席。这个选择相当不错，因为他既受到较保守派别的尊敬，又是以前八人团的成员，他对291号画廊的艺术家颇有好感，同时又关心欧洲的事态发展。在他的领导下，筹划中的画展显得比原先预定的更重要。

戴维斯去巴黎、慕尼黑、柏林和伦敦等地搜集展品，后来，展出了1800多件欧洲作品：多数是绘画和雕塑。年代最早的一件作品是戈雅的一幅小型画，法国作品则几乎从19世纪初到19世纪末都有，其中包括安格尔和德拉克洛瓦、杜米埃和库尔贝、柯罗和马奈、塞尚和印象派、凡·高和高更等人的作品。19世纪末法国的象征主义画家受到特别的重视，因为戴维斯对他们最感兴趣。20世纪初的立体主义和表现主义画家像毕加索、勃拉克、凯尔希纳和康定斯基等人的作品也被展出了；未来派画家不愿参展，因为留给他们的地方太小，但他们的影响表现在莱热、皮卡比亚和杜桑的作品里。布兰库西和罗丹的雕塑也展出了；选展的作品数量相当庞大，尽管对于欧洲当时的事态发展，它仍不能充分地加以反映。

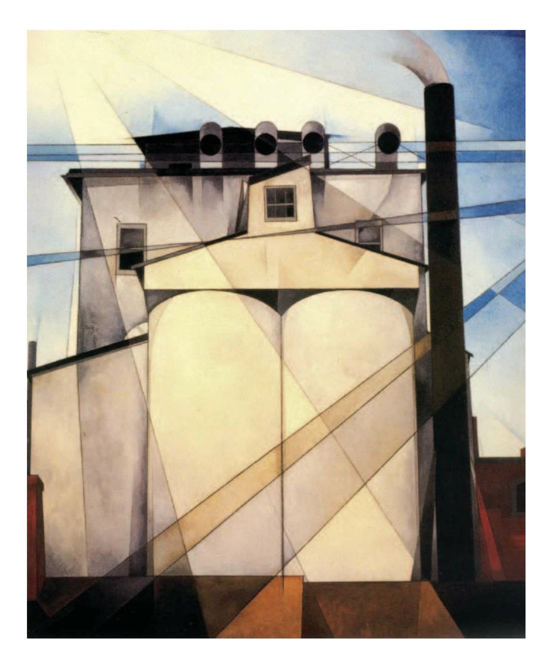
在某种程度上，美国画家的参展也不够全面，因为最懂得立体主义理论的艺术家马克斯·韦伯也没有得到足够的场地，所以也没有参加画展。八人团的城市生活画参加了展出，斯蒂格里兹圈子里的美国题材也展出了。不过，除了最优秀的作品之外，美国展品和欧洲展品相比差了一大截；欧洲的画家，到底曾勤奋地制定过他们的绘画理论。

画展人称“军火库展览”，因为它在第69步兵团的莱克星顿大街军火库里举办。那些应邀参观画展的人既瞧不起美国画家，也瞧不起欧洲人。他们认为外国画家是不速之客，带来了不受欢迎的思想。报纸乘机大捞政治资本，它们煽动公众的恐惧心理，说现代艺术不仅是一场艺术革命，而且是危险的。评论家和富有的收藏家缺乏安全感，因为他们看不懂那些东西，甚而认为自己是被人愚弄了。接受欧洲思想的美国艺术家受到讥讽，理由是他们不发展美国文化。画展到其他大城市去展出时，也引起大致相同的反响，甚至还发生反对画展的骚动和示威游行。

但这次画展的成果是：20世纪的欧洲和北美艺术在整个美国广为传播。传单通过邮局送到人们手中，而那些人本来是绝对不会来参观画展的。此外，还有一点也同样重要：20世纪艺术找到了新的主顾，他们是受过教育、对时代作品有真正兴趣的人，而不是那些富有的、习惯于收集欧洲艺术品的人。

大萧条和社会写实主义

美国参加第一次世界大战以后，保守派的论调，即美国应关照自己而不要追随欧洲艺术的观点，得到加强且流传得更广了。战后，这种观点表现在绘画上，就是描绘美国的情景，描绘在工业化过程中迅速消失的那些东西。实际上，这是在探寻美国精神，也是在表现独立姿态。它应该理解为：艺术家在反映公众的情绪，因此应该备受感激。但相反，人们把这一类画看作是对周围世界的批评，艺术家与公众的隔阂，并不比当年八人团或斯蒂格里兹集团来得小——当初，八人团表现城市情景，是想以此找到一种新的生活方式；斯蒂格里兹集团表现美国题材，是想体现他们个人独特的艺术风格。



72.查尔斯·德莫斯作《我的埃及》，1927年，合成板油画，90.8×76.2厘米，纽约惠特尼美国艺术博物馆藏品。谷仓是熟悉的题材，画作用立体主义方法表现形体，又配上未来主义的运动线条。

1929年美国金融崩溃，随之而来的是大萧条，这引起人们对社会进行深刻的检讨。在艺术方面，唯一与此有关的似乎是社会写实主义，这个名称是用来描述像托马斯·哈特·本顿这些人的绘画的。政府在“新政”思想指导下设立了一些项目，为公众提供就业的机会，其中包括为艺术家设立的工作项目，如装饰公共建筑物等。这些工作多数都规模宏大，且必须有必要的社会理由，所以许多工作就一做再做，而且是奉命而行。其中有一项政府工程是“美国设计索引”，这是一部分类目录，由格兰特·伍德作插图，它大大地恢复了人们对民间艺术的兴趣。现在，人们把美国的民间艺术看成是可以引以为自豪的东西了，也许还是真正的美国艺术。通过这些工作项目，艺术家大概第一次感觉到：他们是劳动力的一部分，因此是整个社会的一部分。

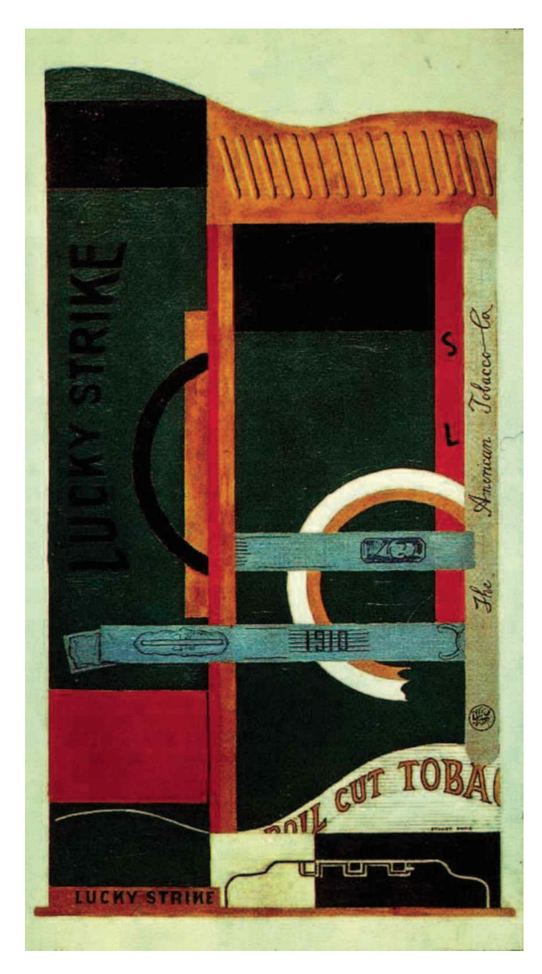
与20世纪30年代的社会写实主义同时，其他艺术思想也继续存在，并互相重叠，抽象绘画是其中一种，斯图尔特·戴维斯是在军火库画展之后，抽象绘画方面的最主要代表。戴维斯曾经是垃圾箱派的成员，他学过立体主义，一向知道欧洲发生的事，但他又扎根于美国。他在绘画里使用了日常生活中的符号和记号，如车票、火柴盒等。他的主题是当时的美国生活，但他的目标是触及隐藏于时代生活之后的思想感情，而不是用写实的手段描绘美国情景。



73.托马斯·哈特·本顿作《城市活动与地铁》，1930年，蛋彩画，取自纽约社会研究新学院《今日美国》系列壁画。

离开欧洲的人

20世纪30年代有更多的美术教师和艺术家从欧洲来到美国，有些来观光，有些就长期住下来。1929年以后，欧洲艺术家在现代艺术博物馆展出作品，还建立了一个非写实艺术的博物馆，主要陈列抽象派艺术，里面收藏着康定斯基的许多重要作品，这个博物馆的创建人是所罗门·R.古根海姆（Solomon R.Guggenheim）。



74.斯图尔特·戴维斯作《祝君走运》，1921年，画布油画，84.5×45.7厘米，纽约现代艺术博物馆藏品，美国烟草公司赠品。

1933年，由于政治压力，包豪斯最终关闭，其中有一些教师，像格罗皮乌斯、费宁格、莫霍利—纳吉等离开德国，最后到美国定居。曾经在包豪斯教基础课程的约瑟夫·艾伯斯来到北卡罗来纳的黑山学院，后来，四五十年代的许多重要艺术家都在这里做过客座教师。1937年，格罗皮乌斯在芝加哥创办新包豪斯美术学校。

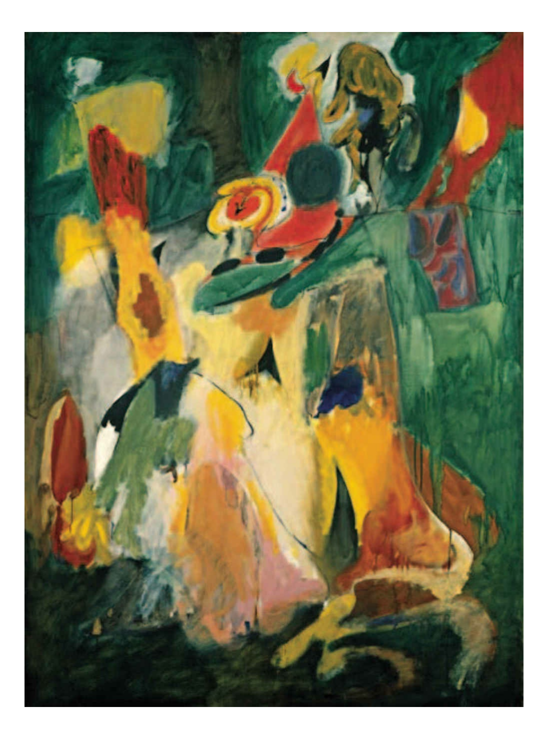
来自德国、后来有很大影响的另一个重要教师是汉斯·霍夫曼，他想在抽象绘画中保持马蒂斯那种表现力很强的画法，但他放弃了马蒂斯画中生动的轮廓描绘，并让色彩滴在画布上随便流淌。移居美国的人中还有一些超现实主义艺术家，比如30年代来的马克斯·恩斯特（1939年到美国），40年代来的达利、马森、胡安·米罗等。蒙德里安1940年到纽约定居，嘉博在1946年到达。

这些人来到纽约，更使纽约成了新的艺术中心。纽约本可能成为欧洲移民的一块殖民地，但有一些艺术家成功地使美国与欧洲的艺术运动发生联系，其中最知名的一位，实际上在1920年就到美国了，他的名

字叫阿夏尔·戈尔基，后来成为20世纪中期一个重要艺术运动抽象表现主义的先行者之一。戈尔基在孩童时代到美国，他早年很穷，买不起油画颜料，就主要作素描。由此而对线条产生的重视，后来他画油画时仍体现在那表现力丰富的人物轮廓中。戈尔基从不想当“美国画家”，他一向感到自己与欧洲的牵连很强，自觉地把塞尚、毕加索和康定斯基当成是现代艺术大师来模仿。对其他画家，他的选择从来都是依个人而定，他从不简单地追随某种风格，而是与画家个人相认同。在20世纪20年代末和30年代初，他的作品越来越自由，越来越有个性。他画中那些像阿米巴原虫似的形象与超现实主义很相似，但绘画技巧却很有表现力，如霍夫曼一样。



75.汉斯·霍夫曼作《水泡》，1944年，油彩、墨水、酪蛋白、珐琅作胶合板画，138.1×91.1厘米，伯克利大学美术博物馆藏，画家赠品。



76.阿夏尔·戈尔基作《瀑布》，约1943年，画布油画，154×113厘米，伦敦泰特美术馆藏，SPADEM版权所有。

《瀑布》上的图案一看就像是往下流，其气氛更使人想起水的崇拜仪式，而梦境般的柔和色彩就更加强了这种气氛。这幅作品与超现实主义的不同之处，正在于它的纹理结构。画中有些部分轻涂薄彩，平滑流畅，但也有粗犷处理之处，色彩流下，形成色滴。纹理色彩的不同组合使画面充满了生气，戈尔基从过去的风格中择其所好，造成一种新的组合，这种组合乍看之下，就似乎是一种马马虎虎的技法，再配上抽象的形式与传统的和谐色彩。画中不是一股奔腾的急流，而是受抑制的流水，当其顺流而下时改变着自己的姿势。

超现实主义的空间和形式加上有表现能力的色彩，这种画法在戈尔基的一些同辈人手中得到发展，后来就叫作抽象表现主义。抽象表现主义画家相互间差别很大，几乎形不成一个运动，但这个名称却想表明他们彼此之间的共同之处。最能代表这种风格的画家是杰克逊·波洛克。

7 我们的时代

杰克逊·波洛克和马克·罗斯科

杰克逊·波洛克是怀俄明州一个农民的儿子，他上过洛杉矶的美术学校，然后去纽约随托马斯·哈特·本顿学画。20世纪30年代，波洛克受过多种流派的影响，他崇拜塞尚和毕加索，用立体主义风格作过画。他也推崇康定斯基那些抽象而有表现力的绘画，但同时也认为：美国画家由于跟在欧洲绘画后面走，所以变得黯然失色。他特别崇拜19世纪末美国的神秘主义画家艾伯特·平卡姆·赖德（Albert Pinkham Ryder），而且对墨西哥的壁画家如迭戈·里维拉（Diego Rivera）这些人感兴趣。波洛克在20世纪30年代为新政项目作过一些大体相同的大型作品；对他产生最大影响的，也许是超现实主义画家来到美国时带来的思想，他们认为：艺术的源泉存在于无意识之中。



77.杰克逊·波洛克作《第23号》，1948年，硬纸板画，57.5×78.4厘米，伦敦泰特美术馆藏。

到1940年，波洛克画了一些大型画，其构图连续不断，然后由他随随便便地从画好的画布上剪一块下来作为终止。有一些物体仍然可以辨认，但他主要想叫大家知道那是一幅画，于是就对绘画的一切标志加以夸张。波洛克会在地上铺一张不涂底色的画布，然后在上面涂一层又一层，准确地说，是一道又一道的色彩，以至最终就具有相当的深度，就好像一个人向一圈带刺的铁丝望过去，或者，若色彩较淡呢，就好像站在瀑布后面一样。但看波洛克的画还有其他方法，他的作品又叫“对抗画”，有时，他那巨大的画幅看起来就像是在创造并且对抗某种新的（但并不很讨人喜欢的）自然。有的时候，那黄色上一卷一卷的黑丝暗示着近乎大胆的乐观精神；有的时候，他的画又什么都不表达，而只是记载画家的动作，似乎他自身的存在就足够了，而这就是他所相信的一切。其实，许多人认为他的画只有一个内容，就是在其他东西都不可确定的情况下，确认画家的行动至少有真实性——由此便产生了“行动绘画”这一经常被赋予他的名称。但在另一位抽象表现主义画家、俄国出生的马克·罗斯科的作品中，就不会有那么多的不确定因素。

罗斯科的画就像波洛克的一样晦涩难懂，但并不是因为它们也可以作多种解释，而在于其中的含义是我们通常所不愿意接受的。在他成熟的风格中，他的画里只有很少几种简单图形的变种，例如在着色空间上悬浮的彩色四边形、中间掏空的各种形状、隆起物后面的深色帷帐等等。这些图形其实是想表达一种宗教的象征意义，而它也时常能被感觉到。但这样解释还不够；还应该说，它代表当人们不懂得宗教的时候，他们的宗教感情会如何。罗斯科的抽象空间就像是一座精神的寓所，从窗户往外望一无所有。存在的一切都被锁闭，前进的道路上堵着一个巨大的、不可逾越的障碍。它像一尊邪教的偶像，正在向你横冲直撞过来。当他画出这样一种绝望的精神状态，特别是在他后期的作品里这样做的时候，罗斯科发现，他拨动了许多人心中隐秘的心弦。但如此程度的绝望心情不可能只产生艺术的后果，1970年，罗斯科结束了自己的生命。



78.马克·罗斯科作《亮红加黑》，1957年，画布油画，232.7×152.7厘米，伦敦泰特美术馆藏。

抽象表现主义

任何人看过最好的现代艺术作品，都迟早会问出这样一个问题：它和过去的艺术相比，究竟如何？这样想下去很危险，因为你会不由自主地集中在艺术家有何不足而不是有何长处上。现代绘画可以有那么多的缺点：它没有描绘，没有深度，也没有信念。但现代绘画并不是没有主题，只不过有些主题太深邃，另一些又刻意追求深邃的意境。但若是现代艺术家多多少少地表示出不可能再继续使用过去那些含义深刻的语言和信仰的时候，那我们也就应该承认，他们的作品也许就不如过去那些作品伟大。一幅只表达人自身孤独的作品，也许就比不上对外部世界作出反响的画。

在艺术史专家眼中，抽象表现主义画家如巴尼特·纽曼、罗伯特·马瑟韦尔、威廉·戴库宁等都有很高的地位，这些人都在纽约作画。现在来判断这个问题尚嫌太早，不过有一点大概不会错，就是不应该拿他们与以前的画家相比较，因为没有客观的标准。人们都会记得，像波洛克、罗斯科和戴库宁这些艺术家的画现在都一纸千金，而且在各主要博物馆中展览。不过，这也许只能说明：我们这个社会需要某种崇拜，需要对某些东西出大价钱而已。

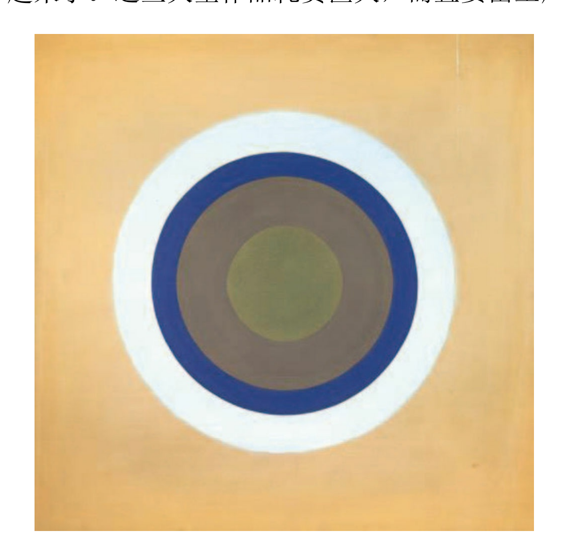
谈到现代艺术，还不能因为敬佩某些画家的勇气和想象力或着迷于某些美国一流画家的成功而误入迷途。尽管这些画家受到多方面的同情，但他们的工作环境并不好，不利于艺术创作。他们受到强大的压力，人们希望他们创新，希望他们在一夜之间取得成功，却不要求他们稳扎稳打；要他们追求时髦，却不要他们追求持久的艺术价值。在所有那些活动中，他们面临的中心问题是：应该画什么？可以去反叛的东西已经不多了，而承继过去又不可想象。只是“艺术”吗？“艺术”本是一种抽象，它来自对现有艺术作品的揣摩，还时常为某种特定的目标而作。我们不禁要对20世纪艺术家标新立异的无穷智慧感到惊讶，在本书剩下的篇幅里，我们将谈到其中的某些思想，而这些思想，现在就来妄加评论又确实嫌太早了。

那么现在，就让我们先不谈纽约作为新的艺术中心而具有的魅力，甚至不谈艺术史需要“伟大的中心”；我们也不谈艺术品必须具备的经济价值，而再来多看几幅画。

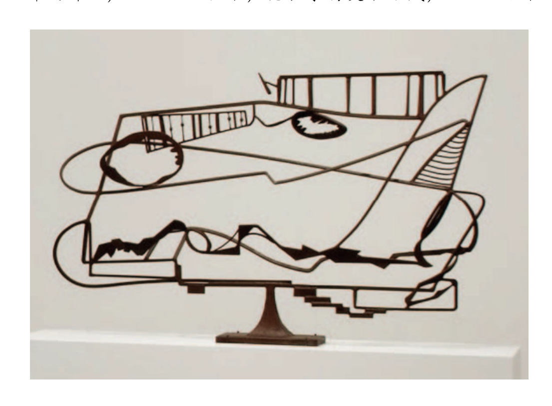
非绘画性抽象艺术

到20世纪60年代，流行的风格从行动绘画变成冷静而不带个人色彩的抽象绘画，这种画叫“非绘画性抽象艺术”。20世纪60年代的画看起来像机器制造的产品，其篇幅仍然巨大，但富有个性的笔法却没有了。它们的颜色平直而有序、鲜艳而耀眼，由形与色造成的张力相当细腻。行动绘画中那种咄咄逼人的气质让位给比较含蓄的东西，变成了这样一种绘画：它是墙壁的一部分，而不是无所不包的环境氛围。在弗兰克·斯特拉和肯尼思·诺兰这些画家的作品中，可以找到蒙德里安和构成主义画家的痕迹。

雕塑家也在追随这股潮流。戴维·史密斯在20世纪50年代是抽象表现主义艺术家，曾采用铁丝作画。他作的拼贴式雕塑是他仿效构成主义作品的结果，但就气氛而言，它们又是超现实主义的，似乎在讲述一个故事。史密斯也了解斯图尔特·戴维斯的抽象作品，他后来加厚了油彩，在画布上造成浮雕形象。20世纪60年代，他开始用钢铁碎片制作大型构造，把它们放在户外，反映周围的环境和天气，这时，那种既抽象又能表达某种内容的因素就结合起来了。这些大型作品耗资巨大，而且要由工厂而不是画室来制造。



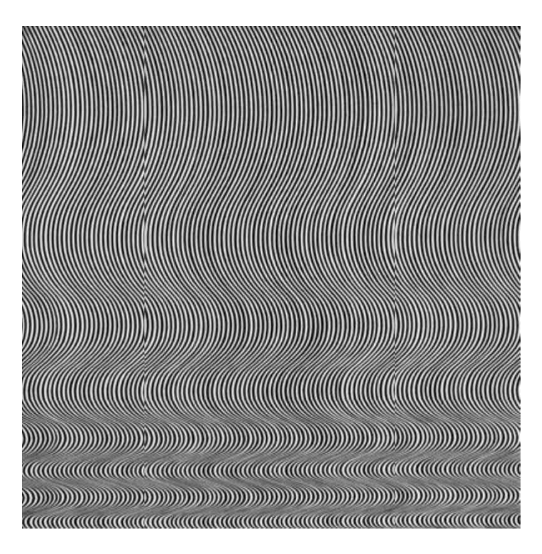
79.肯尼思•诺兰作《礼品》，1962年，画布丙烯画，183×183厘米，伦敦泰特美术馆藏，SPADEM版权所有。



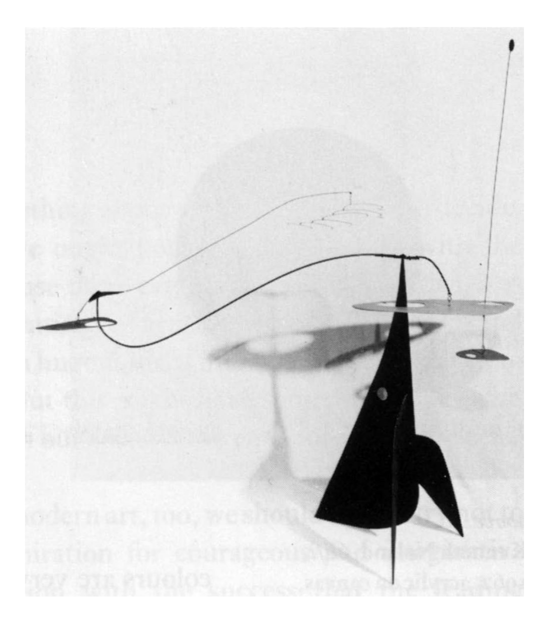
80.戴维•史密斯作《哈得孙河风光》，1951年，钢焊接，高125.6厘米，纽约惠特尼美国艺术博物馆收藏品，SPADEM版权所有。

光效应艺术和活动艺术

欧洲有些画家如布里奇特·赖利和维克多·瓦萨尔利等用自己的方法接受非绘画性抽象艺术。斯特拉和诺兰用颜色造成一层一层的方块和圆圈，看起来像是在进行数学控制；赖利和瓦萨尔利则使用波浪形的线条、几何状图形和混合的色彩，使人看起来眼花缭乱。画中的形象与底面相互作用，似乎图画本身就在运动。这种绘画号称“光效应艺术”，它们没有明确的含义，似乎只想把眼睛搞乱。但它们又不完全是散乱无章的，相反，图中形象不断变幻。光效应艺术后来又变成“活动艺术”，这种作品有些部分可以活动，靠气流或机器来驱使。有时，运动由光线反射到墙上或者屏幕上；有时，观众又必须自己去驱动机器。但假如作品可以运动，那又何需艺术品？观众与艺术的融合于是又得到进一步发挥，一次演出、一个舞台剧或一次偶然事件，也都被当作艺术作品。所有这些都无可辩驳地回到达达派的创作对象那里去了，回到了1930年代的“卡巴莱”歌舞表演。



81.布里奇特·赖利作《洪流》，1963年，木板乳胶画，141×140.5厘米，伦敦泰特美术馆藏。



82.亚历山大·考尔德作的活动雕塑《红下一点蓝》，约1950年，类铁构造，147×208厘米，蒙哈佛大学福格艺术博物馆许可刊用，路易斯·E.贝顿基金版权所有。

“活动雕塑”就是一种新近发明出来的活动艺术，它在好几个层次上使人欢心。活动雕塑的创始人是亚历山大·考尔德，他想出这个念头，是因为他感觉到，假如蒙德里安的四边形能够动起来，不知会是什么样？起先，他用手动的形状做试验；1932年起，他把那些阿米巴虫似的形状吊起来，风一吹，它们就会动。这些在气流中做轻微运动的不规则形体，使我们想起构成主义的观点，即艺术若不断运动、不断变化，就可以表现生命。其他一些美国艺术家也采用活动雕塑的形式，特别是“南美国奥泰罗”们，他们建造的大型环境雕塑，可以在阳光和微风习习中运动，集风景、科学与艺术于一体。

波普艺术

20世纪40年代还是学生的那些画家，到20世纪60年代反对抽象表现主义，而使用电影技术、电视广告、报纸杂志等手段，创造日常生活中的物体形象，这种艺术，叫波普艺术。也许，这些艺术家想反映无数人正在过的城市生活，想赶上时代的步伐，想把艺术塑造得如生活一样，于是波普艺术充满了“特真实”的东西，这些东西每天都在我们面前萦回环绕。虽说这种艺术按理应该打破生活与艺术间的隔阂，但实际上它却没有能做到这一点。相反，艺术似乎又回归自我，成了一种需要精心地挑选和精细的画室技巧的东西。假如画上的东西并没有什么含义，那么它的目的就变得很神秘。艺术家可以挑选任何东西作画，这使得艺术家再次孤独。波普室内画上的人物，看起来就如同超现实主义画中的梦境人物一样孤单。



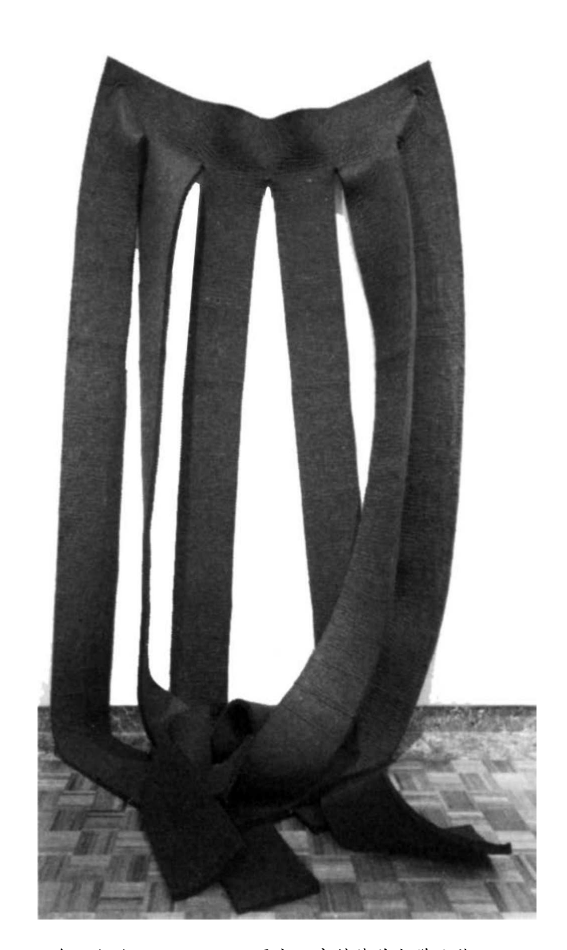
83.安迪·沃霍尔作《玛丽莲·梦露》，1967年，丝网版画，91.4×91.4厘米，伦敦泰特美术馆藏，SPADEM版权所有。

把日常生活中的对象作为艺术来表现，这并不是什么新鲜事，达达派曾这样做，以表达他们对传统艺术作品的厌恶；斯图尔特·戴维斯在20世纪20年代也曾这样做，以抓住当时的生活特征。现在，安迪·沃霍尔也在这样做，而且像戴维斯那样，采用了蚀刻技巧。沃霍尔取一个熟悉的物体或人物，成排地印在一起，只有细微的差别；观众不得不追随重复的线条，去注意那扭曲的形象。使用蚀刻技巧，可以把玛丽莲·梦露的形象重复印制、歪曲、篡改甚或毁坏。沃霍尔也许在提醒人们，所有这些做法都是可以施加于某个个人身上的。波普艺术在叙说故事，既用画中的形体及相关事物，也用蚀刻过程中的变化及彼此覆盖的方法。

20世纪60年代还有一种发明就是成形画布。其中，对主旨的特别重视以至于把背景全都拿掉了，因为它已经不必要。画中物体的形状，例如一面三角旗，就是整个画面的形状，背景是没有的。但这只不过是想摆脱景深、完全离开文艺复兴的透视思想的一种更激烈的尝试而已。即便如此，这类画中有一些仍然由色彩的对比创造出景深，而个人的表现方法又会置理论于不顾。20世纪60年代还有一种取消背景的办法是把油彩直接涂在原始画布上，这样油彩就沁进去，成了画布的一部分。莫里斯·路易斯让一片色彩顺着他的画布淌下来，形成一层层透明的薄薄的色区；雕塑家罗伯特·莫里斯用另一种方法取得一种流动的效果，他把毡片固定在墙上，让其顺墙垂下及至地面，而在垂落中予以扭绞。这样，背景也同样没有了，毛毡和它的影子造成了神秘的效果。



84.莫里斯·路易斯作《波》，1960年，画布丙烯画，260.4×359.4厘米，伦敦泰特美术馆藏。



85.罗伯特·莫里斯作《无题》，1967—1968年，红毛毡，457×183厘米，底特律美术学院藏。

再谈现实主义

与20世纪60年代的探索和发展同时，写实的肖像画和风景画依然在继续。社会写实派以相片为参考依据，而尤为重要的是，这种相片甚至称不上是完美的相片，而必须靠绘画来加以补全。为了使绘画的颜色和气氛与相片拍摄时的场面不一样，往往要等好几个月才把这些相片拿出来使用，而且相片往往还是黑白的。唐·埃迪1971年创作的《无题》就是这样一幅彩色绘画，它不是出自于生活，而是出自于黑白摄影。画家感兴趣的，是在平面的画布上表现紧缩的空间，同时创造他自己的色彩体系。

这幅画对画中的形体处理入微，但实际上对这些东西却并不感兴趣。其实，这是对绘画价值观的另一种冲击，因为它把对象降格为意外之物，把画家降格为机器。



86.唐·埃迪作《无题》，1971年，画布油画，122×167厘米，亚琛的路德维希博物馆新美术馆藏。

8 何用之有？

观察我们这个世纪的艺术，时常能看见一些新颖而生疏的东西。但假如你知道一点20世纪的艺术史，就应该承认，那些看起来似乎是生疏的东西，常常是新旧思想的结合。人们能看出哪些东西来自过去，它们如何被艺术家运用，哪些东西是新发明的，画家在新旧结合中强调什么。看出这些，便有助于我们去了解和欣赏艺术家的创作，尽管关于某一幅绘画、某一件雕塑或某一个建筑物的所有情况仍不足以让我们完全知道。在个人的创造中，总免不了会有神秘的因素。

现在，我们常会看见一些展览品，它们在过去，是绝不会被看成“艺术”的。我们于是困惑：什么是艺术，什么是艺术家？整个20世纪都在想解答这个问题；但经过那么多的试验，那么多的运动，得到的结论却似乎是：艺术就是任何人想要把它表现为艺术的东西，就是人的创作技能；艺术家就是对周围事件作出反应并把这种反应放到他自己的“创作”中去的人——或者说，是那些能够把自己的内心实在和自我想象现之于形体的人。但由于人人都能感知日常的现实，而且人人都有自我想象，所以，我们就常常可以把自己和艺术家等同，把自己和他所创造的艺术品等同起来。在这个意义上，艺术家反映一切人的心声，尽管他的创作只表现他自己。

但另一方面，艺术家又常常显得与日常世界脱节太远，其中的原因，也许是他向我们展示的东西是人所尽知但无人肯承认的，当然也许还有另一个原因，就是他提出的东西我们无法理解，于是就感到十分惊讶。如果说，他只展示那些人所共知、无人不懂的事，我们就会感到不满足，因此会要求他走得更远。我们希望他在艺术中进行探讨，就如在科学、文学或音乐中探讨一样。艺术家在我们面前放了一面镜子，让我们观察——而且是切切实实地观察——我们周围的一切。我们必须把它和过去、和其他的艺术、和我们自己的想象联系起来，艺术的享受可以直接产生，也可能需要我们去发掘思考。不管怎么说，艺术家已经把一件作品放在我们手里，或者挂在一面墙上，要我们自己去评价判断。

“艺术就是任何人想要把它表现为艺术的东西。”



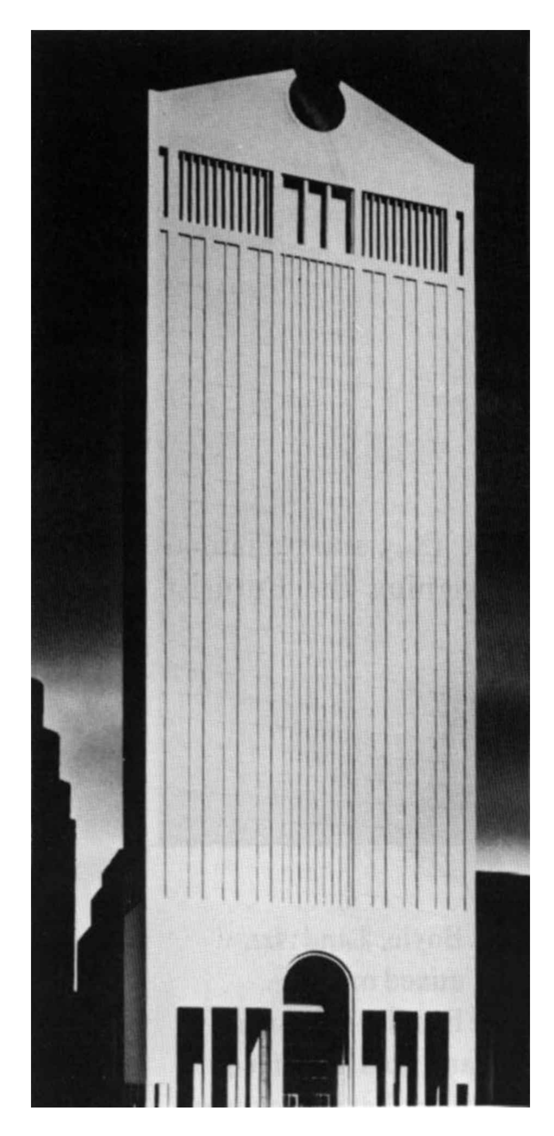
87.让·杜布菲作《转圈圈》，1961年，画布油画，97.3×148厘米，伦敦泰特美术馆藏，ADAGP版权所有。图中人形是在厚油彩中刮出来的，让人想起小孩子的画，看起来好像是随便乱涂上去的。然而，它是不是带有深刻的含义呢？



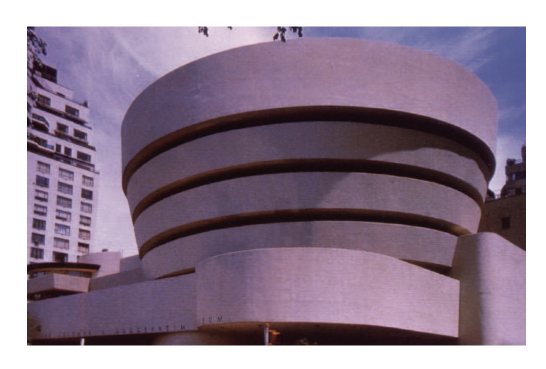
88.马克·波伊尔作《土地艺术》，1967年，混合材料。波伊尔是在对地球本身进行处理，并且把其中的一小块置于墙上，这样，我们就开始注意它的形状和纹理了，而这些东西本来是在我们脚下不被重视的。



89.安托尼奥·塔皮埃作《深红色天鹅绒》，1963年，画布油画贴毡，161.5×161.5厘米，蒙特利尔当代艺术博物馆收藏品，ADAGP版权所有。塔皮埃喜欢用手在画面上做记号，但其终极效果，是使我们关注由此而造成的庄重淡泊的静寂。



90. 菲利普·约翰逊制作的“齐彭代尔”摩天楼模型，纽约，1978年。入口很像勃鲁耐勒斯契在15世纪设计的帕齐小教堂，三角墙又带有18世纪家具设计的特色。



91. 弗兰克·劳埃德·赖特设计的所罗门·R. 古根海姆博物馆，纽约，1959年。赖特在20世纪始终独立设计，这个建筑可与20世纪60年代的抽象绘画作比较。

20世纪的探索已打破了许多限制，新的思想加上由此而来的新技巧和新材料，已经在一切艺术中引起新的表达方式，让我们重新观察自己、重新观察世界。我们在表达自我中记录了自我，确认了我们的认同。作为个人，我们一直在表达自我，用那些过去的、周围的、存在于我们集体中的东西，也用使这种表达形象化的人类智慧。在20世纪，我们比以往任何时候都有可能在更大的程度上表现自己，因为我们有悠

久的过去可以依凭。科学与技术提供了新的方法，我们开始意识到：其他人的自我表达，即艺术，是我们生命的组成部分，也是我们周围一切所闻所见的组成部分。无论什么时候，我们对建筑、绘画和制作品的理解，也都是自我理解的一部分。

艺术家小传

贾科莫·巴拉（Giacomo Balla）1871年生于都灵，1895年迁居罗马，在此度过余生。巴拉属未来派，1910年在未来派宣言上签名，作品有《牵着的狗》（1912年）等。后期绘画回复传统，1958年去世。

翁贝尔托·波丘尼（Umberto Boccioni）1882年生于雷吉奥—卡拉布里亚，在巴拉和马里内蒂的影响下成为未来派。1910年在未来派宣言上签名，是未来派的主要理论家，又是未来派中唯一的雕塑家。1916年去世。

康斯坦丁·布兰库西（Constantin Brancusi）1876年生于罗马尼亚的霍比察，曾在布加勒斯特、维也纳和慕尼黑学画，1904年定居巴黎。他在罗丹和莫迪里阿尼影响下成为最重要的现代派雕塑家之一，创作的抽象作品往往异常简洁。1957年去世。

乔治·勃拉克（Georges Braque）1882年生于阿尔让特伊，最初学油漆手艺，后在勒阿弗尔学画，定居巴黎，在此终其余生。1905—1906年为野兽派成员，1907—1914年是毕加索的挚友和合作者，并共同开创立体主义。战争中曾负重伤，1917年重操画业，独立作画，用立体主义方法画静物写生和人物作品。1963年去世。

保罗·塞尚（Paul Cézanne）1839年生于普罗旺斯的埃克斯，1861年停止学习法律，转在巴黎学画并在巴黎居住到1870年。他曾与印象派一同展出作品，但从未与印象派完全认同。他发展出结构分析法，这对立体主义有深刻影响。1886年继承父产，退至普罗旺斯的雅·德·布方作画。他是对20世纪绘画产生过最重要影响的人物之一，1906年去世。

萨尔瓦多·达利（Salvador Dali）1904年生于西班牙的菲格拉斯，在巴塞罗那和马德里学画。有一段时间曾是立体派，后成为超现实主义者，并且是超现实主义最有名望的画家之一。他的画恐怖如梦魇，刻画细微。1937—1938年受到“传统”超现实主义派的批评，1940—1955年在美国居住，后回西班牙。

罗贝尔·德劳内（Robert Delaunay）1885年生于巴黎，受修拉和后期印象派影响，和“青骑士”一同举办画展。主要兴趣在色彩方面，他把立体主义原则用于色彩运用，创造了俄耳甫斯立体主义。1941年去世。

马赛尔·杜桑（Marcel Duchamp）1887年生于布兰维尔，1915年去纽约。他是最早的达达派之一，既作画，也作“构造物”，曾发明“成品”艺术。1968年去世。

拉乌尔·杜飞（Raoul Dufy）1877年生于勒阿弗尔，在巴黎学画，早期用印象派风格作画，1905年加入野兽派。他的海景画和跑马场画特别出名；他也曾为布匹、陶瓷等作设计。1953年去世。

雅各布·艾普斯坦（Jacob Epstein）1880年生于纽约，1902年去巴黎，1905年定居伦敦。他创作石头和青铜材质的纪念雕塑，其作品雄浑有力，但屡有争议。1959年去世。

马克斯·恩斯特（Max Ernst）1891年生于德国，在科隆学哲学时自学绘画，1919年在科隆组成达达派集团，1921年成为超现实主义团体的创始成员，1941—1956年在美国居住，其他时间都住在巴黎。他是超现实主义最重要的画家之一，也作拼贴画和拓擦画。1976年去世。

保罗·高更（Paul Gauguin）1848年生于巴黎，用业余时间作画，1883年成为专业画家。1891年去塔希提岛，在此几乎不中断地居留到1903年去世时为止。他是现代艺术中最重要、最有影响的人物之一，由史前艺术而获灵感，放弃印象派画法，转用综合主义，创作的作品色彩鲜艳，以粗线条勾边，既可作装饰，又可表达感情。

文森特·凡·高（Vincent van Gogh）1853年生于荷兰津德尔特，1880年开始作画，1886年去巴黎，在此受印象派影响。1888年去阿尔，开始用他自己的后期印象派风格作画，以色彩为基础，表达强烈的感情。后精神失常，被关进精神病院，其间继续作画，直至1890年自杀身亡。他对野兽派和德国的表现主义有巨大影响。

阿夏尔·戈尔基（Arshile Gorky）1904年生于土耳其亚美尼亚的沃斯丹尼格·阿道伊安，1915年出逃以躲避土耳其人，1920年到美国。1925年起在纽约作画，最初是立体派，后受超现实主义影响，发展出一种新

的风格叫抽象表现主义。1948年去世。

瓦尔特·格罗皮乌斯（Walter Gropius）1883年生于柏林，在柏林和慕尼黑学建筑，1919—1928年任包豪斯校长，1934年离德国去英，1938年抵美，任哈佛建筑学院院长至1952年。他既从事实际工作又教书，是欧美现代建筑学中最重要的人物之一。1969年去世。

芭芭拉·赫普沃思（Barbara Hepworth）1903年生，在利兹和伦敦学艺，1924—1925年去意大利游历，后嫁给本·尼科尔森，1939年定居圣艾夫斯。她是抽象派雕塑家，用木头或石头直接雕刻，后来也有青铜作品。1975年去世。

汉斯·霍夫曼（Hans Hofmann）1880年生于巴伐利亚，在慕尼黑和巴黎学画，1915—1932年在慕尼黑任教，后赴美国，在纽约教书颇有影响。早期是表现主义者、野兽派，后来又主张抽象表现主义和行动绘画。1966年去世。

瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）1866年生于莫斯科，1896年放弃法律生涯去慕尼黑学画。1911年加入“青骑士”，1914年回俄国，接受许多显要的学术职务。后又去德国，1922—1933年间在包豪斯任教，1933年起在法国居住至去世时为止。他是最早和最有影响的抽象派画家之一，1944年去世。

恩斯特·路德维希·凯尔希纳（Ernst Ludwig Kirchner）1880年出生，在德累斯顿和慕尼黑学画，是1905年桥社的创始人之一。1917年开始至1938年自杀时为止一直居住在瑞士，身患肺病。他受野兽派和史前艺术的影响，是德国表现主义画家中的佼佼者，并创作过大量动人的木刻。

保罗·克莱（Paul Klee）1879年生于伯尔尼，在慕尼黑学艺，1901—1902年游历意大利。1911年与“青骑士”交结，1920—1933年在包豪斯任教，1933年回瑞士。他是蚀刻艺术家，也是画家，现代艺术中最著名的人物之一。1940年去世。

古斯塔夫·克利姆特（Gustav Klimt）1862年生于奥地利鲍姆加登，在维也纳学画。1898年领导维也纳分离派，受伯恩·琼斯和阿尔玛·塔德玛影响，是奥地利最主要的新艺术运动画家。1918年去世。

勒·科布西埃，夏尔·爱德华·让纳雷（Le Corbusier，Charles Edouard Jeanneret）1887年生于瑞士，1908—1909年在巴黎学建筑，1910—1911年到柏林继续学习，1917年定居巴黎。他是最有名望、最有影响的现代建筑家，以家庭实用建筑物最负盛名。他在欧洲和南北美各地设计房屋，同时对城市规划也作出重大贡献。1965年去世。

勒内·马格里特（René Magritte）1898年生于比利时勒辛内，在布鲁塞尔学艺。1922—1930年在巴黎居住，在此与超现实主义艺术家接触，发展出自己的超现实主义风格。1930年回布鲁塞尔，除第二次世界大战后一个短时期为印象派之外，他的风格始终是超现实主义的。1967年去世。

加西米尔·马列维奇（Kasimir Malevich）1878年生于基辅，除1912年曾短暂地访问巴黎外，他的一生主要在俄国度过。他开创至上主义流派，该流派风格在其所作《白底白方块》（约1918年）上得到最充分体现。1935年去世。

亨利·马蒂斯（Henri Matisse）1869年生于勒卡托，放弃法学，而在1892—1897年间于巴黎学画。起初受印象派影响很大，但1905年开创野兽派风格，以后九年中，画出一系列名作，1914年定居尼斯，在此创作土耳其宫女画和静物写生画，并继续作雕塑、书籍插图和蚀刻画。1943年定居文斯，1948—1951年设计该地多明我派修女礼拜堂的全部装潢图。1954年去世。

阿梅迪奥·莫迪里阿尼（Amedeo Modigliani）1884年生于里窝那。1906年迁往巴黎，生活极穷困。虽受非洲雕塑、意大利背景和现代艺术运动的影响，他却很有创新精神，不囿于成规定见。1920年去世。

皮埃特·蒙德里安（Piet Mondrian）1872年生于荷兰阿麦斯福特，1911年迁居巴黎，1939年抵伦敦，1940年起至去世住在纽约。1917年创风格派，是新造型主义的主要鼓吹者。他是一名通神论者，企图在画中表现神的绝对，其典型画作是白、黑、灰色的几何形状。1944年去世。

亨利·摩尔（Henry Moore）1898年生于卡斯尔福德，在利兹和伦敦学画，1940—1942年作战地画家，后在英国及海外为官方机构作过许多大型作品。在其作品中占主要地位的是直接雕刻的、造型巨大的人类形象。

爱德华·蒙克（Edvard Munch）1863年生于挪威洛埃腾，在巴黎和柏林工作至1908年，此时患严重的精神崩溃症，遂回挪威，直至去世。他是表现主义的主要人物之一，其作品强烈而又经常是疯狂地表现人的精神痛苦。1944年去世。

巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso）1881年生于马拉加，在巴塞罗那学画，1903年定居巴黎。在其蓝色时期（1901—1904年），曾画阴郁的穷人形象；在红色时期（1905—1907年）画杂技演员和小丑。1907年遇勃拉克，与其共创立体主义，此后就以此为其绘画的主框架。1925年以后对超现实主义产生好感，其作品开始有感情深度，如在1936年的《格尔尼卡》和其他一些作品中表现得淋漓尽致的绝望心情，这些画触及了战争的毁灭性质。二次大战时留居巴黎，但1946年以后主要居住在法国南部。毕加索对史前埃及和古伊比利亚的艺术极感兴趣，他是20世纪初期艺术的最重要人物。他同时又是极好的图案专家，制作过雕塑和陶瓷器。1973年去世。

杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）1912年生于怀俄明州，在洛杉矶和纽约学画。曾以立体主义和超现实主义风格作画取得成功，后来又发展成抽象表现主义。他也许是“行动绘画”这种技巧的最著名的人物。1956年去世。

马克·罗斯科（Mark Rothko）1903年生于俄国，1913年抵美国，1926年开始作画。早期受超现实主义影响，后发展为抽象表现主义。其作品的特点是边际模糊的大团彩块。1970年去世。

埃贡·席勒（Egon Schiele）1890年生于奥地利，1906年开始学画。他受弗洛伊德心理分析学影响很大，试图在绘画中表现这种学说。1918年去世。

弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright）1869年生于威斯康星州，1888—1893年与路易·沙利文合作，此后独立开业，为建筑家。发展出适合于现代生活的新住房结构和新的构造技术，其“牧场”式住房最为知名。他还是很有影响的建筑学教师，1959年去世。

小词典

抽象艺术（Abstract Art）艺术不模仿或不直接表现真实的外部现实，不管艺术家是否从现实中取得灵感，也不管所画物体是否能看得懂。其基本想法是：色彩与形状本身就具有艺术价值。

抽象表现主义（Abstract Expressionism）不具象又非几何形的抽象艺术，强调绘画的动作，如阿夏尔·戈尔基和杰克逊·波洛克的作品所表现的那样。

行动绘画（Action Painting）一种作画方法，把色彩泼、倒或滴于画布之上。

装饰艺术（Art Deco）把艺术与机器时代融为一体的设计运动，它制造的陶瓷器、纺织品和家具等等具有几何图形、流线型线条和“现代式”风格等特点，可大批量生产。

“新艺术”运动（Art Nouveau）一种装饰风格，主要流行于书籍插图、室内装饰和建筑艺术等方面，在19世纪90年代和20世纪初盛行于欧洲。它主要用长长的弯曲线条来作装饰，带有很多藤蔓伸延的植物形象。

工艺美术运动（Arts and Crafts Movement）19世纪末由威廉·莫里斯大力推进的艺术运动，意在回归中世纪手工匠人的理想与技艺，以恢复艺术设计的水平。艺术家要用手工来制作家具、纺织品和糊墙纸等等。

先锋派（Avant-Garde）指在任何一特定时期其技巧被看成是“超前”的那些画家和作家。

包豪斯（Bauhaus）一所建筑、工艺、设计学校，由瓦尔特·格罗皮乌斯于1919年创建。1926年迁往德绍，1932年迁往柏林，1933年被纳粹关闭。该校试图把精巧的设计与现代化工业技术调和起来，1933年以后其教师分散往各地，其影响亦随之传到欧美各国。

青骑士（Blaue Reiter）1911年在慕尼黑形成的艺术运动，1911年和1912年两次举办画展，1914年因战争解散。该运动带有现代艺术中的多种倾向，但主要是表现主义的，成员中包括康定斯基、马尔克、克莱和马克等。

桥社（Brücke）1905年在德累斯顿形成的艺术运动，1913年解散。受野兽派影响，但基本上是表现主义倾向，成员中包括凯尔希纳、施密特—罗特路夫、布莱尔这样一些艺术家，其重要性还在于它恢复了蚀刻艺术，尤其是木刻艺术。

拼贴画（Collage）把各种各样的东西如彩色纸、印刷物、布条、绳索等粘在画布或木板上而形成的一种画。

构图（Composition）对各种作画因素进行安排而造成赏心悦目的一个整体。

构成主义（Constructivism）大约在1917—1920年间由瑙姆·嘉博和安托万·贝夫斯纳在俄国开创的一种抽象的雕塑与建筑运动。

立体主义（Cubism）一种绘画风格，由毕加索和勃拉克开创。它放弃从一个角度对物体进行描绘的方法，而把几个角度重叠在一起，常呈立体或几何形。第一阶段为1907—1909年，第二阶段（分析立体主义）为1909—1911年，第三阶段（综合立体主义或拼贴立体主义）为1911—1916年。

达达派（Dada，即“木马”）1915年在苏黎世成立的艺术运动，狂热地反传统、反艺术、反现存建制。它突出荒唐可笑的东西，以此玩弄民意。

点彩派、分色主义（Divisionism，即新印象派）一种绘画技巧，它不使用混合的色彩，而把纯色小点施于画布，通过光学作用造成清新鲜艳的效果。修拉是其主要代表。

表现主义（Expressionism）19世纪末20世纪初的艺术运动，凡·高是其先驱，爱德华·蒙克是主要代表。它采用蓄意歪曲、夸张的手段，配以强烈的色彩，达到表现画家内心情绪的目的。

野兽派（Fauvism）约1905—1908年间的艺术运动，包括马蒂斯、路奥、杜飞等人，其特点是采用强烈的色彩、扭曲的形象和扁平图形。未来派（Futurism）约1909—1916年间的意大利文学艺术运动，巴拉、波丘尼和赛弗里尼是主要人物。主张与过去的艺术彻底决裂，企图把艺术纳入到他们所谓的速度、暴力与战争所组成的辉煌的现代世界中去。

印象派（Impressionism）一次艺术运动，约在1870—1880年达到高潮。它是一个艺术家的松散同盟，其中有莫奈、雷诺阿、西斯莱、毕沙罗等，他们在一起办画展。其目的是表现一个场景的印象，而不是准确地再现这个场景；它要捕获气态，特别是捕获户外风景的气态。它尤其重视光的闪动，其画作没有确定的轮廓线条，使用明亮的彩色小斑点。

青年风格（Jugendstil）德国人对新艺术运动的称谓。

活动艺术（Kinetic Art）即“运动的”艺术，其基本理论是：光和运动的物体造成艺术品。它最简单的形式是活动雕塑，较复杂的作品中带有发动机。

新造型主义（Neo-Plasticism）由皮埃特·蒙德里安发展起来的一种艺术风格，限于作横平竖直的直角几何形状，并且只使用三种原色。

调色板（Palette）画家调配色彩的画板，由此引申为画家使用的一组色阶。

透视（Perspective）在平面上表现立体形象的方法，其基础是：在观察者看来，远的东西似乎比近的小。

画平面（Picture Plane）紧贴画面的某一点，在此观众的世界与画中的世界彼此衔接。

波普艺术（Pop Art）对日常生活用品进行处理，把大众文化的产物，如广告、照片、啤酒罐之类的东西当成本身就是艺术，并把它们用于艺术作品中。

后期印象派（Post-Impressionists）指马奈、塞尚、高更、凡·高、修拉、马蒂斯、路奥、毕加索等，他们1910年在伦敦举办画展，表达他们对印象派的反应。

非绘画性抽象艺术（Post-Painterly Abstraction）20世纪60年代的艺术运动，反对抽象表现主义创作的大幅无个人特色、冷漠而色调规整的构图。

史前艺术、原始艺术（Primitives）用于指：（1）欧洲以外特别是非洲和大洋洲的艺术；（2）不成熟的艺术家，他们通常自学起家，画技粗陋而幼稚。

辐射主义（Rayonism）1911—1912年由米哈依尔·拉里昂诺夫和娜塔丽娅·冈察洛娃在俄国创立的艺术运动，它使用交叉或平行的彩色线条，使画图看起来像漂荡在时间与空间之中。

分离运动（Secession）德国或奥地利一些艺术团体从美术学院或展览机构中撤出，以建立“现代”运动。

社会写实主义（Social Realism）以当代为背景的现实主义绘画，常画社会上不幸的人。

风格派（De Stijl）1917—1928年的荷兰美术杂志，宣传皮埃特·蒙德里安和新造型主义思想；同时也指与该杂志有关的艺术家。

至上主义（Suprematists）1913年由马列维奇创建的艺术运动，其基本点是用简单的几何形状寻找“纯”艺术，而摆脱一切感情色彩和附加成分。

超现实主义（Surrealism）1924年由安德烈·布雷东创立，成员包括马格里特、达利、马森、恩斯特等。它主张解放画家的想象力和无意识心态，使艺术家摆脱理性；它重建梦境，创造纯粹虚无的境界与无稽之谈。

维也纳分离派（Vienna Secession）1898年由古斯塔夫·克利姆特领导的分离运动。

木刻（Woodcut）一种浮雕印制艺术，把需要印刷的图案画于木块表面，挖去空白处，在表面涂墨，将

木块压于纸上，产生印刷效果。

进一步阅读书目

艺术通史

E.H.贡布里希：《艺术的故事》，费顿出版社，1978年。

H.W.詹森：《艺术史》，普伦提斯—霍尔和艾布拉姆斯出版社，1974年。

20世纪艺术

H.H.阿纳森：《现代艺术史》，泰晤士和哈得孙公司，1977年。

R.班纳姆：《机器时代的理论与设计》，建筑出版社，1960年。

R.L.赫伯特主编：《现代艺术家论艺术》，光普出版社，1965年。

N.贝夫斯纳：《现代建筑与设计的来源》，泰晤士和哈得孙公司，1968年。

H.里德：《现代绘画简史》，泰晤士和哈得孙公司，1975年。

H.里德：《现代雕塑简史》，泰晤士和哈得孙公司，1964年。

有关艺术运动的书籍

20世纪之前

E.露西—史密斯：《象征派艺术》，泰晤士和哈得孙公司，1972年。

P.普尔：《印象派》，泰晤士和哈得孙公司，1967年。

J.雷沃德：《印象派史》，塞克和华伯格公司，1973年。

20世纪早期

J.戈尔丁：《立体主义》，费伯出版社，1959年，修订版1988年。

C.格雷：《俄国的艺术试验，1863—1922年》，泰晤士和哈得孙公司，1969年。

J.M.纳什：《立体主义、未来主义、构成主义》，泰晤士和哈得孙公司，1974年。

P.弗尔哥：《维也纳的艺术，1898—1918》，费顿出版社，1975年。

J.P.霍丁：《爱德华·蒙克》，泰晤士和哈得孙公司，1972年。

两次大战之间

H.李克特：《达达派》，泰晤士和哈得孙公司，1965年。

S.威尔逊：《超现实主义绘画》，费顿出版社，1975年。

第二次世界大战以后

E.露西—史密斯：《1945年以后的艺术运动》，泰晤士和哈得孙公司，1969年。

S.威尔逊：《波普艺术》，泰晤士和哈得孙公司，1974年。

T.沃尔夫：《绘画世界》，班塔姆公司，1978年。

D.安费姆；《抽象表现主义》，泰晤士和哈得孙公司，1990年。



Looking at Pictures

剑桥艺术史

绘画观赏

[美国]苏珊·伍德福德 著 钱乘旦 译

译林出版社

版权信息

著作权合同登记号 图字：10-2012-328号

书　　名　绘画观赏

作　　者　【美】苏珊·伍德福德

译　　者　钱乘旦

责任编辑　李瑞华

出版发行　译林出版社

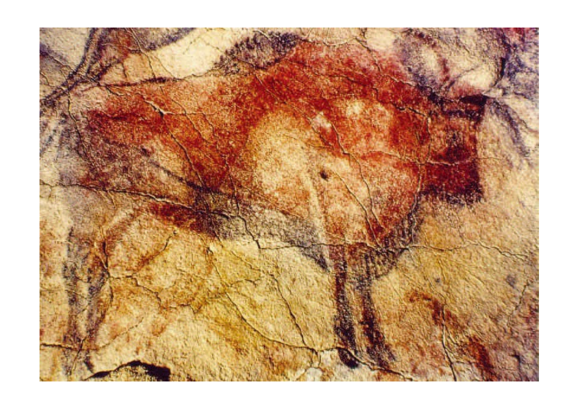
ISBN　978-7-5447-6925-9

关注我们的微博：@译林出版社

关注我们的微信：yilinpress

意见反馈：@你好小巴鱼

目录
CONTENTS



1. 史前野牛岩洞画，西班牙阿尔塔米拉洞穴，公元前15000—前10000年。

1　观赏绘画的方法

观赏绘画有许多方法，在这里我们选出四幅画，它们在时间和风格上完全不同，而我们也可以从不同的角度去观赏它们。

首先可以提出这样的问题：“为什么要画这幅画？”西班牙有一个山洞，壁顶上画着一头野牛，它栩栩如生，大约作于15000年前（图1）。人们会感到奇怪：这么漂亮生动的一幅画，在这里起什么作用呢？为什么会画在离洞口相当远的幽深的黑暗处呢？有些人认为它是为巫术目的而画的，画中形象大概是为了让它的作者（或作者的部落）在打猎时能够抓住那种动物，并且杀死它们。在伏都教中也有相似的原理：把一根针刺进一个酷似某人的布娃娃，这样好像就可以伤害那个布偶所代表的人。洞穴画的作者也许希望：抓住画在洞壁上的野牛，就可以抓住真正的野牛。



2.《拉撒路的复活》，马赛克镶嵌画，作于6世纪，拉文纳的圣阿波利纳里新堂。

第二幅画就完全不同了（图2）；它是早期一座基督教教堂中的马赛克镶嵌画。画中的主题，即拉撒路的复活，对我们来说是非常熟悉的：耶稣来到这里时，拉撒路已经死去四天了，但耶稣打开了墓穴，然后按照《约翰福音》的说法，他

> 举目望天说：“父啊……我说这话是为周围站着的众人，叫他们信是你差了我来。”
>
> 说了这话，就大声呼叫说：“拉撒路出来！”那死人就出来了，手脚裹着布……
>
> 《约翰福音》第11章第41—44节

画里的故事再清楚不过了：拉撒路“手脚裹着布”，从埋葬他的坟墓里走出来。我们看到耶稣，他穿着紫色的王袍，用一个有力的姿势呼唤拉撒路出来。他旁边站着一个人，即所谓“周围站着的众人”中的一个，这人惊讶地举着手，而耶稣的奇迹，就是施给这些“众人”来看的。画面安排非常简单，人物轮廓清晰，被放在金色的背景上。它不像洞壁中的野牛那样栩栩如生，但知道这个故事的人却一眼就能认出它。

作为教堂装饰的一部分，这画服务于什么目的呢？原来在制作这幅画的时代，即公元6世纪，很少有人识字。但教会却希望尽可能多的人能够接受福音书的教育，如教皇大格列高利曾宣称：“绘画对不识字的人来说，犹如书籍对能读会写的人那样。”——这意思是说，无知者可以通过观看“拉撒路的复活”这样易于理解的图画，来了解一些《圣经》的内容。

接下来看一幅由16世纪老练的画家布隆齐诺创作的油画（图3），画的是异教爱神维纳斯被她有双翼的儿子丘比特拥抱，其姿态充分地隐含着色欲的意味。中心人物右面有一个高兴的小男孩，据某位学者说他代表“快乐”。男孩后面有一个身着绿衣的古怪女孩，让我们吃惊的是，她衣服下面露出来的不是身子而是盘绕着的蟒蛇。女孩也许表示欺骗；她的品质令人不悦——表面上好看，实际上丑恶——但这种性质常常

与爱情相伴随。中心人物的左边有一个愤怒的老妇，她正在撕扯自己的头发，这是“妒忌”，即羡慕与绝望的结合，而这种情绪也经常与爱情相伴随。在画面的上方，我们看到一男一女正在拉开帘幕，刚才那个场面显然曾经遮掩在帘幕后面，在这里，男的是“时间之父”，女的是“真实之母”；“时间之父”长有双翼，肩上扛着他的标志——计时的沙漏，正是时间之父揭露了许多缠绵的恋情，如同这幅画所表示的那样。左边的“真实之母”与“时间之父”相对应，她把恐惧与欢快这两具尴尬共生的假面具撕了下来，而它们是维纳斯赠送给爱情的双份礼物。

这幅画因此传递了这样一个道德信息：快乐与爱情同在，嫉妒和欺骗也同时来。但和《拉撒路的复活》（图2）不同，这幅画的道德说教并不是直截了当地表达出来的，而是用复杂难懂的比喻手法，包括用所谓的“拟人化”来表达。作画的目的不是给那些不识字的人平铺直叙地讲一个故事，而是吸引那些有文化、有知识的观众的好奇心，并在某种程度上开他们的玩笑。这幅画是为托斯卡纳大公爵创作的，后来由他赠送给法国国王弗朗索瓦一世（见图17和18）。在当时，作这样的画是为了让有教养的少数人娱乐，并对他们进行教化。

最后看一幅我们这个时代的画，作者是美国画家杰克逊·波洛克（图4）。画面上没有我们所熟悉的东西，如捕捉野牛、讲述宗教故事、诠释复杂的格言等等；有的是画家在巨大的画布上挥洒颜料，是他在创造这幅冲动而有生气的抽象画时的动作记载。为什么作这样的画？为的是展现艺术家的创造性活动和身体的力量，向观众转达他在费力去创作这个作品时的生理与心理的活动。



3.阿格诺罗·布隆齐诺（意大利，1503—1572年）：《寓意》（亦名《维纳斯，丘比特，放荡与时间》），作于约1546年，146×116厘米，伦敦国家美术馆藏。



4.杰克逊·波洛克（美国，1912—1956年）：《秋韵》，作于1950年，267×526厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（乔治·A.赫恩基金1957年）。

观赏绘画的第二个方法，是了解作品传达了什么样的文化背景。洞穴画（图1）能告诉我们远古先民的一些情况（当然只是模糊的情况），比如他们四处迁徙，有时藏身在山洞里；他们猎取野生动物为生，但

不会建造耐久的房屋，也不会种植谷物，等等。

6世纪的基督教马赛克镶嵌画（图2）体现着父权制的文化，在这种文化中，有知识的少数人向未受教育的民众指手画脚。这幅画告诉我们，对早期基督教来说，尽可能清楚地宣讲圣经故事是一个非常重要的任务，它要让这种相对新的宗教理念为人们所接受。

布隆齐诺用隐喻来作画（图3），充分体现了一个睿智而聪明的宫廷社会，是如何地喜欢绕弯弯和转圈圈，喜欢用艺术来作智力游戏。

20世纪这幅画（图4）透露的是这种情况：在我们这个时代，艺术家的个人看法和独特行为是受到保护的，特权阶级的传统价值似乎正在被抛弃，艺术家得到鼓励，可以自由而创造性地表现自己。

观赏绘画的第三个方法，是看作品是否写实。在许多艺术家眼中，尤其在古典艺术家（约公元前600年至公元300年）以及从文艺复兴（始于15世纪）开始到20世纪初这段时间的艺术家眼中，能否真实地表现自然不仅至关重要，而且是一种挑战。许多艺术问题让人神魂颠倒，而这些问题无一不是为了让绘画能够显得真实。一代一代的艺术家殚精竭虑，力求解决这些问题。但并不是每一个艺术家都会把求真看得高于一切，所以我们用关于真实的标准去衡量每一幅画，就不很恰当，因为这个标准对某些艺术家来说可能不是创作的目标。比如，中世纪那位马赛克艺术家，他希望把一个圣经故事讲得活灵活现（图2），但并不在意他画中的人物是否丰满自然，如同布隆齐诺画中的那些人物一样（图3）。然而他还是把主要的人物——基督和拉撒路——创作得让人一眼便能认出来，而且把基督那重要的手势放在了画面中央，在背景的衬托下显得非常突出。清晰易懂是他追求的首要目标，因而他不允许有任何一点模糊之处。在我们看来是体现真实的复杂形式，在他看来只是分散人们的注意力。

我们同样不能从求真的角度来判断图4的作者，他急切地渴望用油彩来表白自己，对求真其实是不关心的。他的目标是传达他感情中的某些东西，并不想记录他视力所及范围内的周边事物。

所以，尽管我们可以问这样的问题，即一幅画是否像它所画的东西，但应该记住：当这个问题与某个作品毫不相关时，我们就不应该这样问。

观赏绘画的第四种方法，是考虑它的构图设计，也就是看它如何使用颜色、如何运用形状。例如，我们用这种方法去观察布隆齐诺的《寓意》（图3），就会发现主要的一组人物——维纳斯和丘比特，组成一个灰白色的“L”，它正好与画框的形状相配合。接下去我们看到画家使这个“L”与另一个“L”作平衡，那是一个倒“L”，由代表快乐的男孩和时间之父的首与臂构成。两个“L”组成一个长方形，把画面牢牢地固定在画框之内；这就保证了构图的稳定，否则就会把画面弄得乱七八糟。

但反过来看这个设计的另一面：我们已经注意到，画面到处都塞得满满的，充斥着人与物，让人感到目不暇接。形状的连续运动与作品的精神主题有关，绘画主题是动荡和无决断；爱情、欢乐、嫉妒和欺骗纠缠在一起，造成了一个在形式上和心智上都错综复杂的图案。

画家笔下的人物具有冰冷坚硬的外形和光滑丰润的外表，看上去好像是用大理石制作的。冷色的运用强化了冰冷、坚硬的感觉，色彩几乎全是青蓝和雪白，再加上一点绿和深蓝（唯一的暖色是在丘比特膝盖下那块红色的垫子）。这种冰冷的外形与画面中引起感官欲念的行为正好相反，如此安排之下，一个通常表现温柔、热烈的爱恋姿态，就既有着深思熟虑的布局又不致引起邪念。

这幅画在形式色彩和主题之间存在着张力，但它又与画中隐喻的那种自相矛盾、也许还带有轻微讽刺的意念是充分一致的。

对构图进行分析，能帮助我们更好地理解作品，让我们看到艺术家为了达到他所追求的效果，而运用了哪些方法。

在以下的十二章里，我们将对不同时期和不同地区的绘画进行观赏，开始时主要是看主题，以后就逐步关心形式和构图，这些东西不是一眼就能看出来的。在这个过程中，我们会碰到许多概念——有时是意想不到的概念；很难把所有概念全都归类为“内容”或“形式”，但对于理解和欣赏一幅画，概念又是不可缺少的。

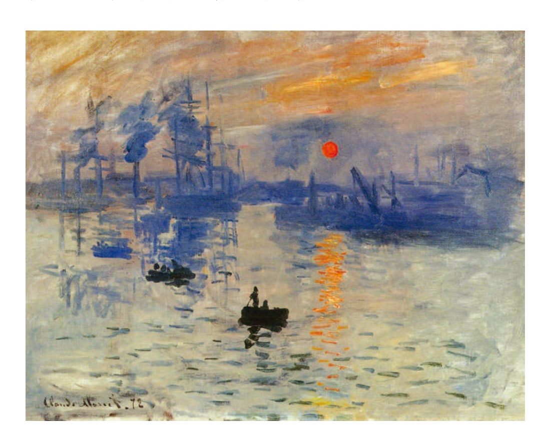
我们不讨论一幅画与产生这幅画的社会之间的关系，也不按照年代顺序来进行研究。有许多出色的艺术史著作已经对作品的历史背景作了交代，并追溯了从一个时期到另一个时期艺术风格的演变。

我们将不单单“看”画，还要“谈”画，这一点特别重要，因为说起来很奇怪，“看画”本身经常是不够的。我们要找到能够分析绘画和描述绘画的语言，这才能帮助我们从被动的观者变成主动的观者，变成有所领悟的观者。

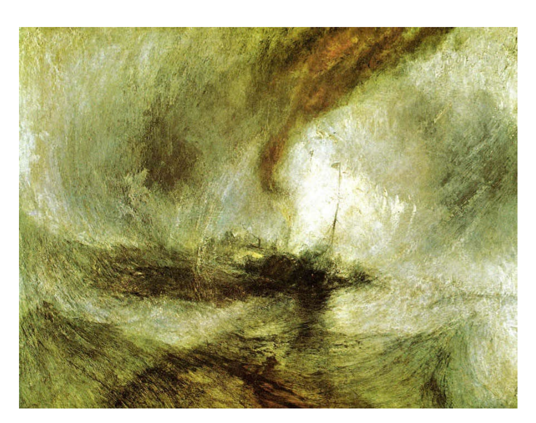
2　风景画和海景画

风景吸引画家，如同它吸引所有爱好自然的人。有些艺术家专门画风景，另一些艺术家只是偶尔转向这种对自然的研究，以清新他们的心灵与视野。

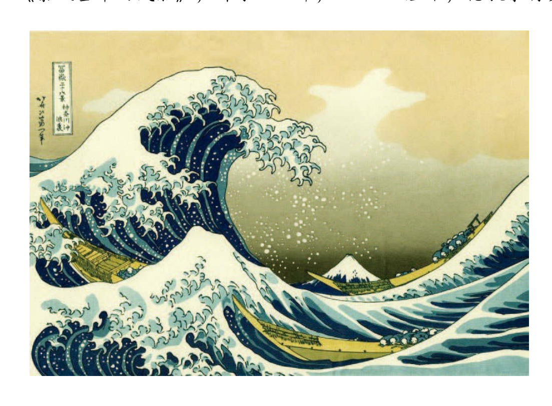
将人的创造与自然的造化相对照就能产生一种绘画，它不仅造成视觉的美，而且沉静地展示人在自然中的位置。康斯特布尔的《从主教花园看索尔兹伯里大教堂》（图8）就是这样一个例子。



5.克劳德·莫奈（法国，1840—1926年）：《日出·印象》，作于1872年，49.5×65厘米，巴黎马莫坦博物馆藏。



6.J.M.W.透纳（英国，1775—1851年）：《暴风雪中的汽船》，作于1842年，91×122厘米，伦敦泰特美术馆藏。



7.葛饰北斋（日本，1760—1849年）：《神奈川冲浪里》（选自《富岳三十六景》），作于1823—1829年，木刻画，25×38厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（H.O.哈夫迈耶女士遗赠，1929年）。

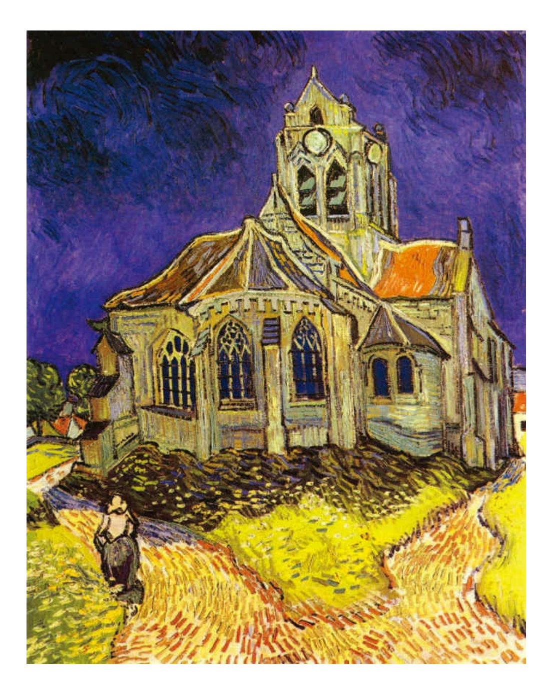


8.约翰·康斯特布尔（英国，1776—1837年）：《从主教花园看索尔兹伯里大教堂》，作于1820年及其后，88×112厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（玛丽·斯蒂尔曼·哈克尼斯遗赠）。

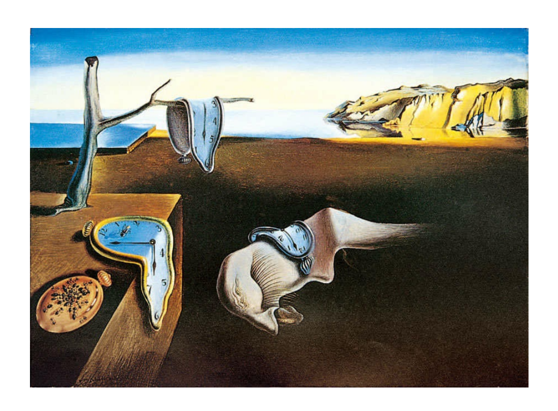
这是一座富丽堂皇的大教堂，一部分被前面几株高大的树木遮蔽着。牛儿在悠闲地吃草，有几头待在树荫下，只能模糊地看得到；其余的在阳光下，显得很清晰。阳光洒在教堂上，让它光亮壮观。垂直高耸的塔尖和水平延伸的屋顶勾勒了这座建筑物的主线条，而它多彩的细部——高而狭窄的窗户、众多的小尖塔、高度不等的几堵墙等等，都让我们对大教堂形成了一个总体印象（有几扇窗户组合成一个拱形，上方饰一个圆花窗）。整齐而又多变的建筑物的各部分，放在广阔、自由、无拘无束的自然环境中，形成了多么鲜明的对照！在这样一个背景下，人是何其渺小——就连委托画家作这幅画的主教本人，即画面左下角那位由妻子陪伴的男人，也显得非常渺小。

大约在七十年之后，1890年，荷兰画家凡·高作了《奥维尔的教堂》这幅画（图9），当时是他生命的最后几年，他正在法国从事创作。他这幅画，与康斯特布尔画中宁静的气氛完全不同。

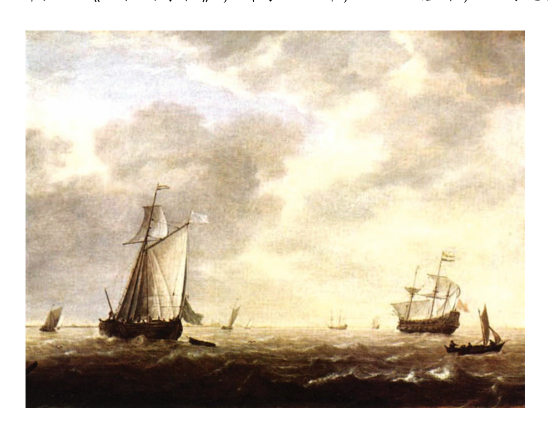
奥维尔的教堂看上去同它前面的草丛一样充满了生机和活力，凡·高生动有力的笔触使天空和小路同这座教堂及它周围的环境一样都富有生气——这些笔触有许多是粗犷有力、无拘无束的，似乎是随心所欲地在进行造型与构图。



9.文森特·凡·高（荷兰，1853—1890年）：《奥维尔的教堂》，作于1890年，94×74厘米，巴黎奥塞博物馆藏。



10.萨尔瓦多·达利（西班牙，1904—1989年）：《记忆的永恒》，作于1931年，24×33厘米，纽约现代艺术博物馆藏。



11.西蒙·弗利格（荷兰，约1600？—1653年）：《微风中的一艘荷兰战舰和几只木船》，作于约1640年，木板画，41×54.5厘米。伦敦国家美术馆藏。

如果去索尔兹伯里实地看一看，那么由康斯特布尔的画所造成的印象就不会让你感到失望；但奥维尔的教堂却全然没有凡·高画中表现出来的那种激情。建筑物本身如同其他教堂一样，外形高大、规整而又坚固，只是凡·高个人的想象力，才把它变成了一个心灵意境的组成部分。

萨尔瓦多·达利在20世纪创作过一幅荒诞的风景画（图10），从总体上看它显然不存在，但组成它的素材尽管被扭曲，却散发着一种让人毛骨悚然的真实气息。风景中的峭壁、大海和平缓无垠的平原上摆设着一些粗制滥造的规则形状，如海边一块闪光的平石板，前景上有一口类似棺材的巨大箱子，不可思议的是：一颗枯死的树好像就长在箱子上。三块“软表”让人讨厌，但在各自的场合中隐含着不同的意义：其中一块像挂在枯枝上的死兽；另一块好像是死了很久的马身上的马鞍，这马被扔在无限的时空里任其腐烂；第三块似乎在酷热中融化，它不规则地粘在矩形箱子上，表面落着一只孤独的苍蝇。

唯一硬实而不变形的表是放在套子里的那块卵状红色表，一瞥之下它似乎装饰着精致的黑色花纹；但仔细一看才发现这里恰恰是画面最吸引人的地方：那里有一群搜找食物的蚂蚁，它们和苍蝇在一起，构成了这幅画中仅有的两种生命体。永恒与腐朽的暗示，以及对超乎可能的非现实的精确的、现实主义式的表现，构成了一个看似真实的、令人不安的、梦魇式的整体。达利，这位所谓的“超现实主义”风格的大师创造了一种令人惊悚的景象，和我们愿意看到的任何风景画都相去太远。

在17世纪的世界里，荷兰人是了不起的水手，因此，关于大海和海船的绘画就特别受到荷兰人的钟爱。西蒙·弗利格的这幅画哪怕只画了一个简单的场面（图11），却仍足以表达大海的广阔，它令人恐惧的狂暴，以及那些扬帆于海上的船只的勇武之美。画面上，广阔的天空衬托着傲然的船只，风帆鼓起，桅旌迎风飘扬，船舰勇敢地开始了驶向远方的航程。

与这幅画不同：法国画家莫奈陶醉于水的波光：早晨的薄雾冉冉升起，小船在粼粼的海面上静静地荡漾（图5）。莫奈对海太熟悉了，他在勒阿弗尔度过童年，因此对海的观察有一种亲切的乡情。水上变幻的光线深深地吸引着他，他努力工作，试图找到一种能够在画面上捉住这种印象的技术。今天，大多数人都认为这幅被他命名为《日出·印象》的画在表达破晓时分海上朦胧景色方面取得了令人赞叹的成就，但1874年作品提交展览会时，它却因画中景物模糊不清而遭到批评。批评家们取笑这幅画，也取笑同时展出的其

他作品；他们给莫奈所属的这个运动取了个诨名叫“印象主义”，而这幅画连同它的标题成了特别可取笑的东西。

这个现象也许让人意外，因为在19世纪早一些时候，英国的透纳已经对海上的风暴作了许多卓越的研究，在他的画里，物体所有确定的形状都在翻腾的波涛和滚动的云霾中消失了，1842年他创作《暴风雪中的汽船》这幅画（图6），已说明他能够非常有效地表现被翻滚的大块色团所分解的海洋和船只的形象。

透纳的作品威雄有力，他表现狂风巨浪的手法也充分有效，这使人们不禁认为：他的办法是表现狂风暴雨的唯一方法。

但事实并非如此，日本画家葛饰北斋采取了完全相反的做法。葛饰用强有力的轮廓线和准确规范的形状，同样也表现出巨浪惊恐的壮观，取得了让人诧异的成功（图7）。葛饰的画是一幅木刻，是《富岳三十六景》中的一幅，在画面中央偏右的地方可以清晰地看见富士山圆锥形的雪峰；当然，更让人注目的是画面左边直冲而上又翻卷回旋的狂波巨浪：滚动的泡沫被撕裂成无数的小爪，每只小爪都显现出清晰的轮廓。海的壮阔由矛状白色的尖形图案表现，整个画面就是一幅海上大风暴的生动景象，同时也是一幅让人十分喜欢的装饰图，乃至要过好长的时间，观赏者才会去搜索细节，并发现正在沉没的船只和极度紧张的人。



12.弗兰切斯科·瓜第（意大利，1712—1793年）：《圣玛利亚祝福教堂》，作于约1765年，48×38厘米，爱丁堡苏格兰国立美术馆藏。

最后看一幅类型完全不同的海景画：一幅18世纪的威尼斯景观图（图12），威尼斯这座卓越的城市，就是直接建筑在海上的。和莫奈（图5）一样，弗兰切斯科·瓜第也成功地捕捉到了水上的闪光，但他的方法却完全不同——因为他选择了这样的时刻：太阳已经完全升起，并将它那耀眼的光辉洒向画中的景色。

画的主题是圣玛利亚祝福教堂，它像康斯特布尔画中的索尔兹伯里大教堂那样突出在画面上。祝福教堂宏大而坚固，但瓜第在教堂上方巧妙地画出一片闪亮的天空，又给建筑物精巧地涂上一层发光的薄彩，这使它看起来好像既被牢牢地固定着，同时又静静地浮动在海洋与空气之间。

也和康斯特布尔的画一样，教堂的建筑使得在它前面的人显得矮小——不同的是画中人不是那对稳重的英国夫妇，而是一群生机勃勃的意大利人，这些人在环礁湖上来往穿梭，或者在岸边互相打手势，在这个疯狂的商业城市里他们也许正在为生意而忙碌着。尽管瓜第只想把威尼斯一个极为迷人的角落反映出来，它却在教堂沉稳的赐福形象和拥有这座教堂的人们急促的焦虑之间，展现了一个尖锐的对比。

3　肖像画

许多个世纪以来画家靠给客户们画像谋生，直到今天还有不少人这么做。肖像画之所以受到青睐，原因有两个：一是被画的人希望为他们的后代留下他们的尊容；二是看画的人希望看到过去的人长得是什么模样。

肖像不一定只是画个人，也可以画群体。比如在16和17世纪，以各种方式集体活动的荷兰人，如慈善团体的主管、市政委员会的成员，甚至是外科医生同业公会的会员等，就请人制作群体肖像画。最早的群体肖像画是国民卫队画，科尔内利乌斯·安东尼兹1533年绘制的一幅画（图13），就是典型的国民卫队画。绘画时，卫队每个成员都会给酬金出份子，因此反过来每个人也都希望自己被画得清楚、逼真。于是画家对每个人的形象都会作细心的描画，并对这个集体中的每个人都给予不偏不倚的处理，很好地执行协约的条款。但这样一来，就很难出现一幅激动人心的画，事实上，这种画和学校常见的“班级合影”差不多，其中所有的人都排起队来，站成两三排，每个人都脸朝前，面部表情严肃，千篇一律——因为人太多了。

在荷兰，画群体像的风气一直延续到17世纪，但到这时，画家变得愈来愈喜欢制作既有自身趣味又讨委托人喜欢的画。这样，在1616年，弗兰斯·哈尔斯创作《圣乔治卫队军官的宴会》（图14）这幅画时，便试图作出一幅更生动、更让人感到兴奋的画。他一反将所有人物呆板地安排在桌子四周的做法，而让他们共同环绕一个中心事件，即炫耀军旗（别看这些军官在被人画像时愿意让人看见他们欢乐地聚集在宴席上，在其他时候，却是要严肃地履行军事任务的）。这个本来就很生动的画面，被军旗加上一抹彩色，再加上一道上扬的斜线，现在就显得更生动了。从艺术上说哈尔斯的作品比安东尼兹的更有意义，但他还是很认真地完成了委托人的要求，把每一位军官都画得很逼真。画中没有人被过分地突出或特别引人注目，但每一个人都被独特地处理，这正是我们所期待的那种肖像画，也就是说它应该准确地表现每一个人的特征。



13. 科尔内利乌斯·安东尼兹（荷兰，1499—约1555年）：《国民卫队的宴会》，作于1533年，130×206厘米，阿姆斯特丹历史博物馆藏。



14. 弗兰斯·哈尔斯（荷兰，1580—1666年）：《圣乔治卫队军官的宴会》，作于1616年，175×324厘米，哈莱姆的弗兰斯·哈尔斯博物馆藏。



15.汉斯·曼姆林（佛兰德斯，活跃期约1465—1494年）：《玛丽亚·波提纳利像》，作于1472年，蛋清画，44.5×34厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（本杰明·奥尔特曼遗赠，1913年）。



16.雨果·凡·德戈斯（佛兰德斯，活跃期1467—1482年）：《玛丽亚·波提纳利》，波提纳利祭坛画（《牧羊人的礼拜》）细部，作于约1475年，佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏（参见图52）。

但这种期待也许有点天真，让我们看一个例子，是同一个人的两幅肖像画，画的都是玛丽亚·波提纳利（图15和16）。两幅画都出自细心而很有能力的画家，画上的面貌也大体相同，但两者的气质竟如此差异，因此要判断玛丽亚·波提纳利究竟是什么模样的，倒是要费很大的力气了。

较早的那幅画（图15）是曼姆林在1472年作的，较晚的那幅（图16）大约在1475年由雨果·凡·德戈斯制作。雨果的画是一组圣坛画的一个组成部分，圣坛画的中央表现的是牧羊人朝拜圣婴耶稣的情景（图52）。委托制作这组画的人出现在两侧：左边是托马索·波提纳利和他的儿子，右边是他的妻子玛丽亚和她

的女儿。当时他们都希望自己出现在画上以资纪念，形象虽小但应该显现出虔诚，并参与到对圣家族的朝拜中。他们身后是守护使徒的高大形象，他们起着教父教母的作用。

现在来细看一下德戈斯笔下的玛丽亚·波提纳利（图16），他在微小的细节上可说是不遗余力，无数细小的笔触结合在一起，画出了玛丽亚瘦削的双颊、长长的鼻子和专注的神情。

相比之下，曼姆林那幅画（图15）就明显有一点浅薄，几乎显得空洞，完全没有雨果画中那种感情的深度和专注的神态。玛丽亚面容太清秀，缺乏雨果画中的棱角分明。曼姆林在工作上是和雨果一样卖力的，他的画技也同雨果一般细腻，既然如此，那么到底是曼姆林恭维了他的画中人，还是雨果把他本人的一些深刻思想加到了玛丽亚原本较肤浅的性格上了？或者两幅画都没有画出一个实实在在的玛丽亚·波提纳利？

一个人长得怎样是一回事，他（或她）希望自己看起来是怎样则是另外一回事。对公众人物来说，后一点比前一点更重要。我们知道现在的政治家们如何注重塑造“形象”，而过去的王公贵胄在这一点上也不逊色。要画一个国君，形似只是部分的要求，更要紧的是每一笔每一画都能体现出他是一个国王！



17.让·克鲁埃（法国，1486—约1540年）：《弗朗索瓦一世》，作于约1525—1530年，镶板画，96×73.5厘米，巴黎卢浮宫藏。



18.提香（意大利，1488—1576年）：《弗朗索瓦一世》，作于1539年，109×89厘米，巴黎卢浮宫藏。

法国画家克鲁埃在给法国国王弗朗索瓦一世作画时（图17），是否做到了这一点？画中，国王衣着华丽，其形体主宰着画面；但你把这幅画与伟大的提香所画的同一个人（图18）作对比时，你就会发现有巨大的区别。在提香画中，国王的头部大胆地转动，他王者的风度，乃至他双肩体现的权威的架势，都给了他一种英雄的气质，这当然就会被这位尊贵的艺术保护者高度地赞赏。虽说提香自己不曾与国王本人见过面（他的画是依据一枚雕有这个国王的侧面像的铸币创作的），但他大胆的构思和活跃的笔触却使克鲁埃那幅过分注意细节的画像显得几乎是矫揉造作了。毫不奇怪，国王和皇帝就希望提香这样的画家来为他们画像；而后来那些能够把国王们画成一副轻松伟大模样的艺术家，如鲁本斯和凡·代克，会被人们趋之若鹜，当然也就一点都不奇怪。



19.《圣马可》，埃博福音书的细部，作于约816—835年，25.5×20厘米，埃佩尔内市立图书馆藏。

有些时候，对一幅画像的最高要求是传达被画者的性格特征，在这种情况下，无论这个人的实际面貌如何，也不论他自己愿意看见他是个什么模样，都不重要。我们从每天报纸上的政治漫画上都能见到这样的例子——尽管漫画偏重的是夸张丑化而不是人物的性格特征。艺术家们在更为深刻的意义上关心人物的性格，如果有人要求艺术家创作一幅他们从未见过的人的肖像，这一点就表现得更清楚。比如，从古代就传下来一个传统：一本书在正文前要有一幅作者的肖像，但如果这本书是福音书（中世纪常见的情况），艺术家就面临一个难题：他们不知道福音书的作者（也就是福音传教师）长得是什么样。艺术家于是就根据过去的画像（同样是想象出来的）去进行创作，或者按他本人的想象去揣测福音传教师应该具有什么特征，以及在接受神的启示书写上帝的话语时，他们是什么样。图19表现一位9世纪画家笔下的圣马可，他正在书写《马可福音》。马可坐在墨水台后面，书摊在膝上；他紧锁双眉，焦急不安地仰望天空；天空中，代表他的吉祥物（带翼雄狮）正在翱翔，爪中持有书卷作鼓励状。



20.伦勃朗（荷兰，1606—1669年）：《亚里士多德和荷马半身像》，作于1653年，143.5×136.5厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（购于1961年）。

假想的肖像画也可以是最感人的画，这个现象好像不可理喻，但伦勃朗的《亚里士多德和荷马半身像》（图20）就是一个实例。亚里士多德是公元前4世纪希腊著名的哲学家，一度担任马其顿王亚历山大大帝的私人教师。古代有许多亚里士多德的雕像流传下来，但伦勃朗并没有把它们拿来作为创作这位哲学家的基础。人物复杂的性格和忧伤的表情来自作者切身的经历，亚里士多德的穿着不像一个古代的哲学家，而像一个当时的宫廷大臣。他的手抚摸着身上佩的金链条，那是王室宠幸的标志，暗示他与亚历山大的关系；但他深思地凝视着远方，把右手放在荷马的半身像上——荷马，这位伟大的盲诗人，他的作品那么深刻地影响了希腊文化，而他笔下的英雄（阿喀琉斯）就是亚历山大本人心目中的楷模。画中荷马的大理石半身像是按照古代的肖像绘制的——尽管那也是想象中的作品，创作于荷马逝世大约六个世纪之后。那时候，已无人知晓这位天才的吟游诗人究竟长得什么模样了，但创作雕像的无名艺术家显然感觉到荷马史诗的力量，他相当成功地创作了这尊最值得怀念的古代肖像雕刻——尽管说它不一定就是荷马本人。



21.巴勃罗·毕加索（西班牙，1881—1973年）：《安布罗伊斯·沃拉德的立体主义画像》，作于1910年，91×65厘米，莫斯科普希金博物馆藏。



22.巴勃罗·毕加索：《安布罗伊斯·沃拉德像》，素描，作于1915年，46.5×32厘米，纽约大都会艺术博物馆藏。

有时候，肖像画可能首先是个艺术品，然后才是一个人的形象，毕加索的沃拉德像（图21）即为一例——沃拉德是一位画商。毕加索这幅画作于1910年，当时他正在潜心钻研所谓的“立体派”风格。他和他的

一些朋友采纳了塞尚的建议，即艺术家应致力于表现那些作为自然现象的基础的圆锥形、球形和其他几何形状，使其符合逻辑结论，甚至超出逻辑结论。这样，不仅沃拉德的脸和身体被破裂成棱角分明的多面体，而且他身后和周边的空间也用这种方法进行了处理。过去那种人物与背景之间的分割不存在了，整个画面作为一个共同体来处理。这种整体性在写实的作品里是不多见的，但在纯抽象的绘画中（如图4）却十分平常。令人惊奇的是，在毕加索的绘画中，有一种强烈的——尽管不明确的——深度和空间暗示，甚至还有体积的暗示。最让人感到惊讶的是沃拉德的面貌和个性竟可以从锯齿状破碎而又杂乱的几何形状中呈现出来；五年后，毕加索画了另一幅沃拉德肖像（图22），那是按传统风格创作的一幅出色的素描，人物和背景清楚地分开，沃拉德本人、他的坐椅、他的衣服、他的四周——所有这些都清清楚楚地表达了出来。但人们却不禁怀疑：他的个性是否比早先那幅立体风格的肖像（图21）更生动地得到了体现呢？

4　日常生活和用品：风俗画和静物画

过去有些时代，人们认为日常生活的粗俗场面不登大雅之堂，因此不能为严肃的绘画提供题材，尽管在中世纪手抄本的边沿或古希腊的陶瓶上也可能画着这种场面。然而在另一些时代，艺术赞助人和画家都喜欢观赏也喜欢画下周围的生活，比如17世纪的荷兰收藏家就特别喜欢“风俗画”（这种画得名如此）。为满足市场需求，为数众多的风俗画应运而生，这些画尽管题材平凡，却常常是优美动人的。



23.扬·施梯恩（荷兰，1626—1679年）：《放荡的家庭》，作于约1665年，77×87.5厘米，伦敦威灵顿博物馆阿普斯利室藏。

荷兰画家向我们展示喧闹的酒吧间、吵吵嚷嚷的家庭宴会、优雅的娱乐场合、冰上雀跃的欢快的滑冰者、忙于家务的文静的普通妇女——形形色色，丰富多彩，全都是当时的日常生活。

扬·施梯恩的《放荡的家庭》（图23）是一个典型的例子。画面上，门旁时钟显示着五点差五分，黄昏的阳光穿过左边高悬的木格窗，照耀在屋内。屋主人显然刚吃过、很满意，正在用陶土烟斗享受餐后的一锅烟。一位衣着华丽、体态丰盈的贵妇——不知道是不是他的妻子——正在向他献上一杯美酒。他眼瞅观众，手放在大腿上，目中掠过一丝光。坐在餐桌另一端的女管家睡得正沉，觉察不出跪在她身边的小男孩正在她口袋里掏东西。

地板上撒满了纸牌和巨大的牡蛎壳，一块没人要的石板，还有一顶被随便丢弃的主人的帽子。右下方是一大堆面包和奶酪，还有狗特别爱吃的骨头肉。你如果观察得越仔细，就越能看到一些有趣的细节——在主人身后，女仆和乐师正在调情，而好奇的邻居正站在他的窗口望着他们；画面右边有两个儿童，其中一个挑逗似的拿出一枚硬币；最后还有那只猴子，它站在床的帐篷上，正在摆弄时钟的穗锤。五点差五分？也许不是！但在这样一个家庭里，时间又有什么紧要呢？

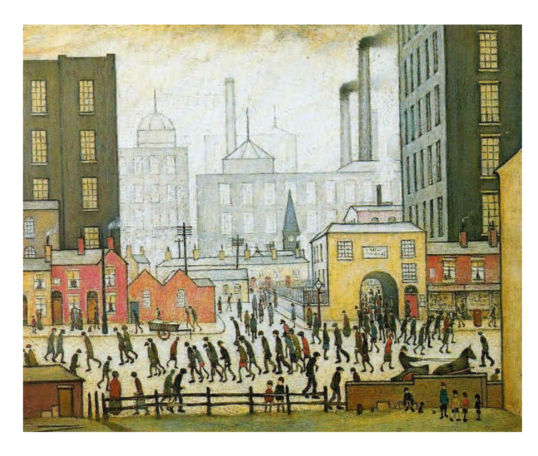
施梯恩关心的不仅是画一幅有趣的画；他还希望传达一条道德的口信：长辈的放荡给孩子树立了坏榜样，在仆人身上也会产生不良影响；狗，正准备施展它动物的本能，猴子则确确实实在“浪费时间”。

施梯恩用这幅画对富人的生活投以辛辣的一瞥。在他的另外一些画中，普通人也会成为主题，他开办了一个小旅馆，有机会近距离观察他们的滑稽相。

正好在这幅画一百年以前，1565年，一幅画提供了户外活动和乡下人劳动的场面（图24）。作者布鲁盖尔在他的画中捕捉了收获的景象：疲惫的人们拖着沉重的腿走出田间小路，左边有两个男子用长镰刀割草，右边一个妇女弯腰捆干草；前边一群人坐着，表达着吃喝进食时的纯朴快乐；这一切当中最动人的是那个筋疲力尽的农民，他伸开了四肢，躺在树下享受睡眠的赐福。



24.老彼得·布鲁盖尔（佛兰德斯，1525/1530—1569年）：《收获》（《八月》，选自《每月组画》），作于1565年，118×160.5厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（1919年罗杰斯基金）。



25.L.S.劳里（英国，1887—1976年）：《工厂出来》，作于1930年，42×52厘米，兰斯的索尔福德市美术馆藏。

从前，大部分工作是农业；今天，更多的工作是工业。都市生活和工厂劳动似乎难以成为绘画的题材，但画家劳里不为这种说法所动，他总是千方百计地捕捉他自己周围的生活。即使在表现疲惫、寒冷的工人们穿过无树遮掩的楼间空地、步履蹒跚地回家时（图25），他也能展现一种图案的美，那种美竟可从最凄凉的环境中提取出来。

1860年，杜米埃满怀深情地创作了《三等车厢》，其中，城市贫民的困苦——缺吃少穿、忍受煎熬等等，都在画中（图29）予以表现。这是杜米埃一再触及的一个主题：画中昏暗朦胧的色彩和粗糙不规则的线条，有力地呈现了一个疲惫不堪的家庭互相依偎在硬邦邦的木椅上，表达了他们忧郁的心境和坚韧的忍耐力。画中没有琐碎的细节，粗粗的黑线条已足以把情境和气氛表达清楚了。

相比之下，林堡兄弟为一本装帧豪华的年历所作的《二月》（图30）插图则有鲜艳的色彩，充斥着大量精微的细节，这本年历是在15世纪早期应一位贵族的要求而画的。图中，农民们在寒冬腊月冻得发抖，木屋里有三个人挤在火炉边，不雅地撩起他们的衣服，露出冻僵的肢体，以便更好地烤火——木屋的前墙没有画出来，为的是让观众看到屋里的情况。一个妇女从右边走过来，向她那冰凉的手上哈气；一个男子在使劲地劈木头，另一个男子则赶着一头驴穿过雪地到城里去。鸟儿饿了，贪婪地啄食稀少的面包屑；羊群在羊圈里挤成一团。尊贵的雇主要求把他所拥有的每件东西都画得很美，他大概也不喜欢看见他的农民穿破烂的衣服、住空荡的草房，所以画中的普通老百姓都要为了他而被画成温文尔雅的人。



26.皮埃尔—奥古斯特·雷诺阿（法国，1841—1919年）：《游艇上的午餐聚会》，作于1881年，130×173厘米，华盛顿特区菲力浦斯收藏品。



27.伦勃朗：《学步》，可能作于17世纪30年代，红粉笔画，26.5×32.7厘米，伦敦大英博物馆藏。



28.巴勃罗·毕加索：《第一步》，作于1943年，130×97厘米，康涅狄格州纽黑文耶鲁大学美术馆藏（斯特劳·C.克拉克赠品）。

当然生活中并不尽是劳作和痛苦，人们也有轻松玩乐的时候。有些画家更乐于表现较为愉快的时刻，

而没有谁能够比雷诺阿表现得更欢快。比如，他在1881年创作《游艇上的午餐聚会》（图26），这幅画虽说是表达最简单的主题，却体现着完全的欢乐。那是个温暖的夏日，男人们脱去外衣，餐桌上摆着酒瓶和酒杯，妙龄少女戴着她们的新帽子，每个人都怡然自得：聊天，饮酒，对着小狗唱歌，或只不过享受这个阳光灿烂、风和日暖的假日远足。画面的色彩鲜明柔和、闪闪发光；画家的笔触轻快而又自由。所有这一切都表达着享受生活的轻松愉快，画内外，画家和画中人高兴地分享生活的欢乐——参加游艇聚会的人其实都是雷诺阿的朋友，而那位妩媚、卖弄风情地与小狗玩耍的少妇，就是后来画家的妻子。

伦勃朗有一幅草图（图27），抢到了瞬间的情景：一个孩童开始学步。孩子的母亲强壮丰腴，正弯腰牵起他的手；她向孩子微微地转身，鼓励地伸出另一只手臂，指着他们要去的方向。画面右边是老祖母，她上了年纪、弯腰驼背，但也抓着孩子的一只手，尽管她实际上给不了多少帮助了。老祖母转过她轮廓分明的老人的头，用一种无比温柔的表情看着她的小孙孙。孩子正在开始一次伟大的冒险，所以十分胆怯，伦勃朗用极其娴熟的笔触表达出孩子脸上焦虑的神情，这幅画之卓绝，就在于它以非常简练的手笔确凿无疑地表现了三个不同的年龄段、三种不同的姿态，以及把人类联结在一起的那种细微的温柔之情。



29.奥诺雷·杜米埃（法国，1808—1879年）：《三等车厢》，约作于1863—1865年间，65×90厘米，纽约大都会艺术博物馆藏。

毕加索也画了一幅儿童学步的画（图28），虽说它没有伦勃朗那种精炼的现实主义，但也同样充满了人情味。伦勃朗是隐隐地表现孩子的担心，毕加索却使它一目了然：一只大脚，脚趾都绷得紧紧的，伸脚向前；孩子的面孔扭曲了，因太痛苦而变了样——她不知道把脚落到哪里去，这种不确定的感觉让她很苦恼。她向两旁伸出小手，手指张开，手臂僵直。在她身后，那轻轻地、静静地环抱着她的，正是她的母亲。母亲隐约的双手托着小女孩的手；她温柔的面容表明她理解孩子的担心，但同时又对孩子充满了信心。

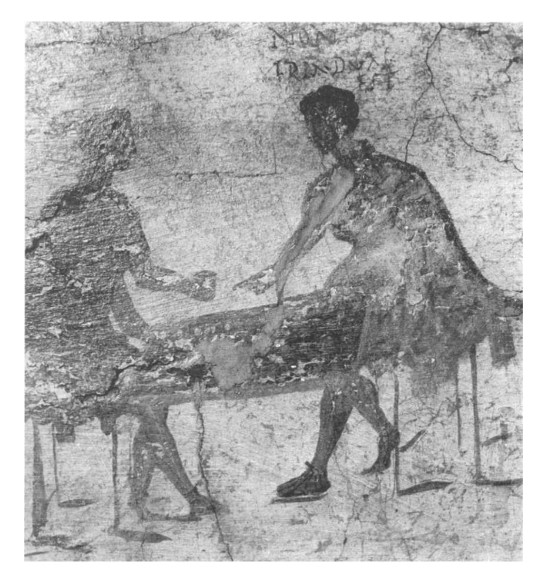


30.林堡兄弟（佛兰德斯，故于约1416年）：《二月》，选自《贝里公爵的华丽日子》，作于1413—1416年，全页28×21厘米，尚蒂利的孔德博物馆藏。

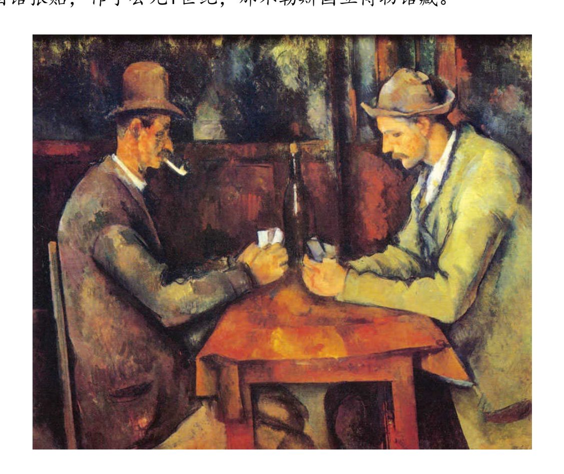
这一副奇妙的形象让人联想起：母亲好像是一个包裹孩子的茧；孩子尽管专注于自己的感觉，却把接受母亲的帮助当作是理所当然。真实被扭曲变形，画家却由此穿透了情感和事件的表层。

最后看两幅男人们在餐桌边做游戏的画（图31和32）。初看之下两幅画居然是如此之像，很难相信它们之间大约有两千年的时间差。古代的那一幅（图31）发现于庞贝城一家小旅馆的墙壁上。它画得很草率，没有什么艺术价值，但很生动，与环境相符。那是小酒馆系列装饰画中的一幅，所有的画都描绘顾客们的活动——游戏、争吵，然后被赶出旅馆等等。这种画将广告与装饰结合起来，委婉地提醒顾客：娱乐中的吵闹不可漫无节制。

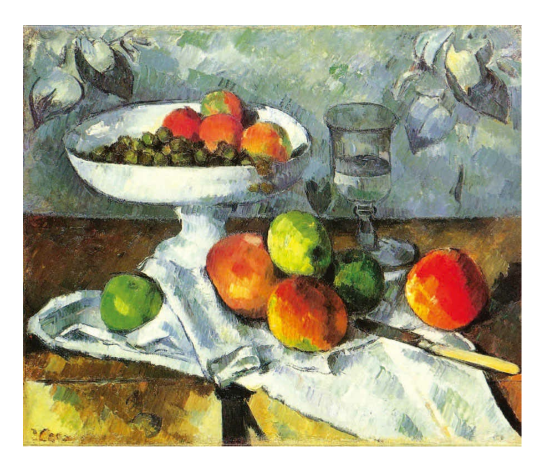
但塞尚的《玩牌者》（图32）却是非常严肃的艺术作品，尽管从表面上看与前一幅图画很相似。其实，塞尚可能是从17世纪法国艺术家（勒南）的一幅画那里获得灵感的。他经过多次反复，最后把画中人物削减为两个，这就是我们在这里看到的。画的主题很小，但塞尚通过对形式的细致分析和对画中物体的微妙平衡，使画面显得庄严而凝重。两个男人面对面坐着，给画面两边提供了垂直的重心。两人外侧的手臂看上去好像各由两个圆筒连在一起，四个圆筒组成一个浅平的“W”，而缓缓弯曲的线条又连接起两个坐得笔直的人。在整个画面中塞尚强调的是简单的几何形状，它们构成了酒瓶、餐桌、窗槛甚至帽子和玩牌者的膝盖的基本形状。画中用色平实无华，结果是让人感到宁静而整齐，而这种宁静整齐又来自对简洁清楚的形状的明快排列。



31.《掷骰子的男人》，取自庞贝遗址酒馆张贴，作于公元1世纪，那不勒斯国立博物馆藏。



32.保罗·塞尚（法国，1839—1906年）：《玩牌者》，作于约1890—1895年，47.5×57厘米，巴黎奥塞博物馆藏。



33.保罗·塞尚：《水果盘、玻璃杯和苹果》，作于1879—1882年，45.7×54.5厘米，巴黎私人收藏品。

静物画

塞尚对寻找物体表象后面的几何图形特别感兴趣，而且能把画中物品排列得井井有条，这使他成为卓越的静物画画家（图33）。一些简单的东西可以给他带来挑战：比如说桌上有一盘水果、一个玻璃杯和一

块起皱的布，如何能把这些乱七八糟的东西安排得顺眼中看呢？

古代就有过静物画；文艺复兴时期，人们回归现实主义手法，并且对古代的作品崇拜有加，这就使静物画的传统得到了新生。静物画有时包括成堆甜美的水果（图35）、盘子里银色的鱼、挂在墙上色泽柔和的猎鸟，如瀑布般流淌而下、鲜艳无比的鲜花，等等。静物画也可能是画一些闪闪发光的锡器，反光透亮的玻璃杯，桌上织工精细的餐桌布，或图书、瓦罐、管子、作家的墨水瓶或画家的画笔和调色板。所有无生命的东西都可以成为静物画的题材；有了画家的画技，一切平凡的东西都可以具备艺术的特质。20世纪60年代，安迪·沃霍尔再一次让我们看到一个惊人的证据：他画了一幅名叫《坎贝尔汤罐头》的画（图34），确实名副其实，促使我们用一种新的审美观点去观察我们食品柜中的东西。



34.安迪·沃霍尔（美国，生于1930年）：《坎贝尔汤罐头》（《100汤罐》），作于1962年，183×234厘米，纽约利奥·卡斯特利美术馆藏。



35.扬·戴维兹·德·赫姆（荷兰，1606—1684年）：《静物：水果与龙虾》，作于1648—1649年，95×120厘米，柏林国立博物馆藏。



36.彼得·克拉斯（荷兰，卒于1661年）：《劝世静物画》，作于1623年，木板画，24×35.5厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（罗杰斯基金，1949年）。

静物画甚至可以携带道德的信息，表达严肃甚至悲剧性的思想（图36），比如：在一堆美丽的东西中画一个头盖骨，这本身就在暗示着万物皆有尽头。画的意旨是提醒人们记住《传道书》中那句感人的话："虚空的虚空，凡事都是虚空。"（《传道书》第1章第2节）。

当"万物皆空"的静物画正在广为传播的时候，荷兰和佛兰德斯的画家们却在创作最光彩夺目的画：花卉、水果、鱼类和鸟类——真是画得精彩极了，它们暗示着物质的丰富和生活的美好（图35）。但"皆空"的深沉思考给所有的静物画投下了一道隐喻的阴影，提醒人们记住下面的话：

> 遇亨通的日子，你当喜乐；遭患难的日子，你当思想；因为上帝使这两样并列，为的是叫人查不出身后有什么事。
>
> 《传道书》第7章第14节

5　历史与神话

历史和神话为艺术家提供了庄严肃穆的题材。

有时候，艺术家受他们时代或过去年代历史事件的启发，主动用绘画形式记录这些事件；但更为常见的是，历史舞台上强有力的行动者要求艺术家记录那些他们在其中扮演了主角的历史事件。

有一件作品极为惊人，它有70米长，是一幅巨大的织毯，叫《贝叶挂毯》，制作时是用来纪念一个刚刚发生不久的历史事件的。织毯可能是英国工匠为一个主教即贝叶的奥托而作的，时间应该在它所表现的事件发生后的二十年之内。那块狭长的布条上绣着许多画（因此它并不是真正的“挂毯”，因为挂毯是织出来的，而不是绣出来的），其中详细地叙述了1066年诺曼底的威廉征服英国这件事的前前后后。



37.《舰队横渡海峡》，取自贝叶挂毯，作于约1073—1083年，羊毛绣制品，高51厘米，贝叶的埃弗舍博物馆藏。



38.雅克—路易·大卫（法国，1748—1825年）：《苏格拉底之死》，作于1787年，129.5×196厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（凯瑟琳·洛里拉德·沃尔夫收藏品，1931年）。

叙述大概从1064年开始，有一个场面是说英国国王忏悔者爱德华正在给伯爵哈罗德作指示，然后哈罗德就出发前往法国。我们看到哈罗德穿越英国到达海边，随即上船，那艘船把他送过英吉利海峡。挂毯像一个卡通片那样节节延伸，展现一个又一个事件，上下两边都饰有花边，花边上大多绣着鸟、动物、妖怪或被杀死的人。

主要的画面上都绣有题跋，让人能看懂画中的情节：有哪些人物参与，事件发生在什么地方等等。

哈罗德在法国的冒险以编年方式记述，许多战斗场面也得到表现。其后，威廉为入侵英国所作的准备工作描绘得相当细致，细到连造船用的树被砍倒也画了出来。最后，我们看到黑斯廷斯战役，主教奥托本人出现了，他为威廉的最终胜利做出了实质性的贡献，而不仅是起着宗教鼓舞作用。

图37是一个简短的片断，表现威廉的军队登上战船，然后扬帆去进行入侵。你可以在靠近顶端的地方

辨认出NAVIGIO（横渡）和MARE（大海）两个词，它们是下面这句话中的两个词："威廉公爵在一艘大船中横渡大海，抵达佩文西。"（威廉的旗舰在条幅右边更远的地方，图上看不到。）

贝叶挂毯把刚发生不久的历史事件变成了一幅非常迷人的画！

过去的历史能够为后来的画家提供灵感，一个例子是雅克—路易·大卫在1787年画的《苏格拉底之死》（图38）。苏格拉底是一位思想深邃而富于人性的人，公元前399年在雅典被判处死刑，罪名是"宣扬陌生的神和腐蚀年轻人"。他死后留下一批忠实的朋友和信徒，其中最著名的是哲学家柏拉图。柏拉图曾写过一篇对话，描述苏格拉底在面对死亡、被迫喝毒药之时表现出来的镇定与勇敢。这篇对话叫《斐多篇》，斐多在苏格拉底喝毒药的那天，和苏格拉底同在一个监狱里。在《斐多篇》中，斐多告诉相识的人苏格拉底是如何度过生命的最后时刻直至死亡的。到最后斐多写道：

> 不久，监狱看守……走进来站在他身边，说："苏格拉底，我知道你是所有到过这地方的人当中最高尚、最有教养和最好的人，当我服从当局命令要囚犯们喝下这毒药时，他们往往对我破口大骂，我不指望你也会这样对我——的确，我不相信你会生我的气；你知道是别人而不是我应该受到谴责。因此愿你好好地去吧，轻松地承受不可避免的事——你知道，这是我的差事。"说完他流着泪转过身去。

不一会儿，苏格拉底举起酒杯放到唇边，痛快地喝下毒药。斐多描述道：

> ……在此之前，我们中的大多数还能控制自己的悲痛；但现在，当我们看到他饮鸩，并且看到他已把毒药喝尽时，就再也抑制不住悲痛了，我的眼泪夺眶而出；我捂着脸哭泣，不是为他，而是因为我想起自己的不幸，我将要失掉这样一位朋友。我不是第一个哭泣的人，因为克里图在发现他不能抑制自己的眼泪时就站起来，我也跟着这样做；此刻，一直在哭泣的阿波罗多罗斯突然声嘶力竭地大声哭喊，我们大家都因此感到胆怯。唯有苏格拉底仍保持着他的平静……



39.弗朗西斯科·德·戈雅（西班牙，1746—1828年）：《1808年5月3日》，作于1814年，266×345厘米，马德里普拉多博物馆藏。

这就是柏拉图生动感人的描述。现在你看一下：大卫在表现这个场面时是否取得了成功？

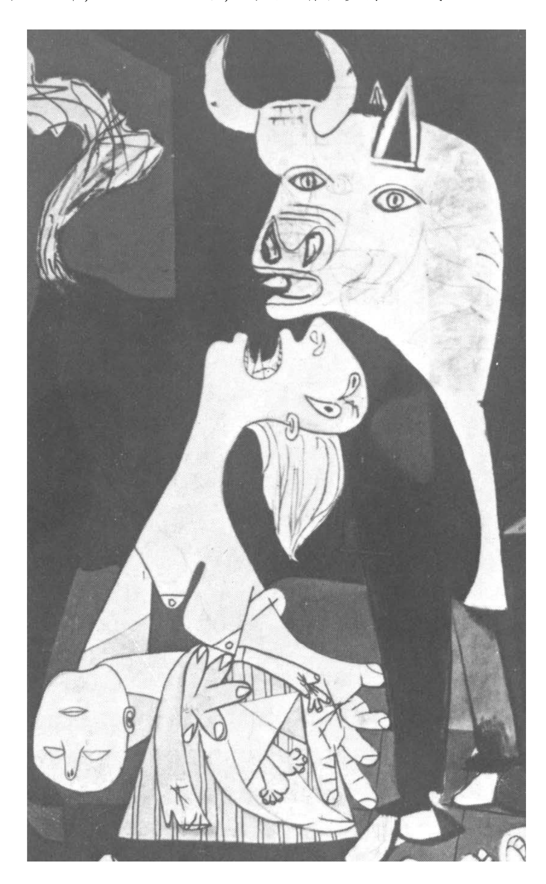
西班牙画家戈雅对他那个时代的事件有非常强烈的感受，他的纪念画《1808年5月3日》（图39）是对战争暴行的最有力谴责。画面上，源源不断的西班牙爱国者艰难地爬上山，走向他们的死亡。赤手空拳、蓬首垢面的人们已为自己的祖国献出了一切，现在，他们除了死亡就再也没有什么。画面前景上，已被击毙的人横七竖八地躺在地上，累累伤痕吓人。一个穿着白衬衣、马上就要被处决的人吸引了我们的注意力：他扬起双手，做出最后一个激昂的姿势——他毫无防卫能力，身前有一摊血。在他对面有一队看不见面孔的射击队成员，他们的来复枪排成一条线，即将射击。

另一位西班牙人也同样为他那个时代的事件深深地激动着，他就是毕加索。毕加索曾接受西班牙共和国政府的委托（这个政府后来在内战中失败了），为1937年巴黎国际博览会的西班牙展馆作一幅画。毕加索对法西斯主义在巴斯克古镇格尔尼卡的狂轰滥炸义愤填膺，他用这个城市居民的悲惨遭遇作为他作品的主题（图40）。但他没有像戈雅那样创作一幅现实主义的作品，相反，他试图用象征的形式来捕捉愤怒和痛苦，用巨大的变形来达到最充分的表述。乍看之下，他的画杂乱无章，就好像这座城市本身在遭受空袭时一样——当时，飞机一架接一架在天空中轰鸣而过，向四处奔逃的市民开枪、投掷炸弹（那次空袭的纪录片，直到现在都还保留着）。逐渐逐渐地，人们终于能够分辨出画面中明白易懂的形状了：请看右边有

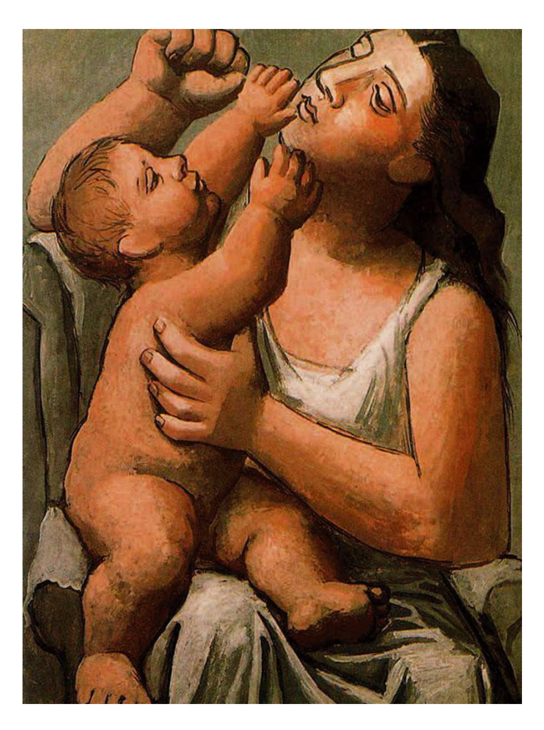
一个张大嘴巴发出尖叫、惊恐万状张开双臂的人（就像戈雅画中那个穿白衣衫的人，图39）；这人下面有一个妇女向左面狂奔，她仓惶不已，一条腿都好像被抛在身后了。画面中央有一匹马，肋骨上有一道可怕的伤口。毕加索曾经在画草图时让一匹小飞马从这伤口里飞出——它代表着希望；但在定稿时他放弃了这个念头。马蹄下躺着一个士兵，他临死时眼睛错了位，一只手握着断剑和鲜花，另一只手则无力地张开——一无所有。画面左边一个妇女仰天呼号，喊出她极度的痛苦，臂中抱着一个死去的孩子（图41）。她的脸歪曲了，那是痛苦的象征——一声绝望的哀鸣居然可以在绘画中听见。死去的孩子挂在她的手臂上，像一个布娃娃——他如此娇柔、如此没有生气，就连鼻子都是耷拉下来的。这样一个冷酷的形象，与毕加索在十五年前创作的《母亲和孩子》（图42）中那个温柔的场面相比，情感意境竟何其不同！



40.巴勃罗·毕加索：《格尔尼卡》，作于1937年，350×780厘米，马德里普拉多博物馆藏。



41.取自《格尔尼卡》（图40）的“母亲和孩子”细部。



42.巴勃罗·毕加索：《母亲和孩子》，作于1921—1922年，96.5×71厘米，纽约亚历克斯·L.希尔曼家族基金会藏。

同毕加索一样，17世纪的佛兰德斯画家鲁本斯也哀叹战争的伤害；也像毕加索那样，他不用现实主义的直观方法来表达他的反战情绪。但在他那个时代，变形表达还不可能，画家还没有想到可以这么做，而赞助人当然也不会容忍这么做。于是，鲁本斯就画了一幅《寓意战争》（图43）。他用古希腊、古罗马神话中的男女诸神，主要是战神马尔斯和爱神维纳斯这样一些传说中的角色，作为他的画中人，然后再加上地名的化身如欧罗巴，罪恶的化身像瘟神、饥饿等。所有这些象征性的人物都聚合在一个激烈而富有戏剧性的场面中，鲁本斯本人曾在一封信中这样说：

> 画中的主要人物是马尔斯，他离开雅努斯敞开的神庙（根据罗马人的传说，雅努斯的神庙在和平时紧闭大门），带着盾和沾满血迹的剑冲向前，用灾祸威胁着人们。他对情人维纳斯的劝阻毫不在意，维纳斯则用爱抚和拥抱来拉住他，身边还跟着小爱神阿摩耳和丘比特。在另一边，复仇三女神之一阿勒克托则用力将马尔斯向前拖拉，她手中拿着一支火把。在她附近，是瘟疫和饥荒的妖孽，它们是战争的伴侣。画中还有一个母亲怀里抱着孩子，她用来暗示：丰腴与生养、仁慈和仁爱受到了战争的阻碍，战争腐蚀和摧残了一切……
>
> 那个面容悲哀、身着黑衣的妇女就是多灾多难的欧罗巴，她的面纱被撕破，宝石和其他装饰品已被洗劫一空。多少年来她遭受劫掠、忍受蹂躏和苦难，战争对每个人都造成伤害，叙述其细节已没有必要……



43.彼得·保罗·鲁本斯（佛兰德斯，1577—1640年）：《寓意战争》，作于1638年，206×345厘米，佛罗伦萨皮蒂宫藏。

要用这么多的话来解释一幅作品的含义，这种比喻的手法对我们来说已经过于陌生。且不论画面体现着多么强健的运动和身姿，它的视觉效果总不如戈雅和毕加索（图39和40）来得那么直接；不过，它的情

感色彩还是能够被深深地体会到的。

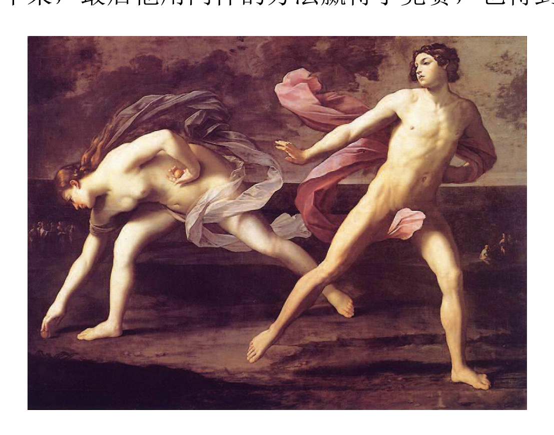
神话

异教世界的诸神和古典神话中的精彩故事从文艺复兴开始直到相当晚近的时候都受到艺术家的青睐，维纳斯尤其受人喜爱。有时艺术家画她只有一个目的，就是找借口画一个裸体女性；另外一些时候艺术家是在画故事，而维纳斯是其中的一个角色。例如提香和鲁本斯，他们都曾按自己的方式画过维纳斯，表现她不顾一切地爱恋情人阿多尼斯，后者则渴望摆脱她的拥抱、要到外面去打猎（图89和90）。

故事来自奥维德，他的《变形记》是一部受人欢迎的神话集，书中说到维纳斯想用希波墨涅斯和阿塔兰塔的故事去哄骗阿多尼斯。故事中的阿塔兰塔是世界上跑得最快的人，她得到神的告诫，不能接受别人的爱。这样，她向所有想要求婚的人提出赛跑挑战，承诺谁胜了她就把自己的爱情献给他；反过来，输的人则必须死。阿塔兰塔是个美女，所以许多人还是来和她赛跑，而许多人果真也就死了。希波墨涅斯与众不同，他聪明地请求维纳斯的帮助，让他能在竞赛中成功。维纳斯给了他三个金苹果并为他祝福；比赛开始后，阿塔兰塔很快就领先了。接下来奥维德这样说：

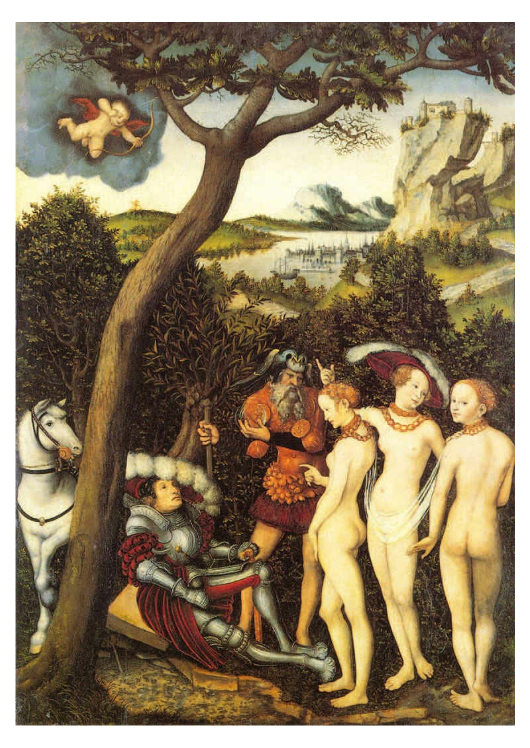
> 希波墨涅斯气喘吁吁，唇干舌燥，而终点还在遥远的前方。最后，他把从树上摘下来的三个金苹果中的一个扔出去，让它向前滚动。阿塔兰塔非常吃惊，她停了下来，想拿到那闪闪发光的金苹果，她于是偏离跑道，捡起那金色的苹果。希波墨涅斯这时超过了她，看台上爆发出观众的热烈欢呼。但阿塔兰塔猛一使劲，就追了上来，夺回了时间，把那小伙子再次抛到身后。但希波墨涅斯抛出了第二个金苹果，又第二次让她落到了后边……

圭多·雷尼描绘的，就是这故事的这一瞬间（图44）：希波墨涅斯正好向一边扔出了另一个金苹果，而阿塔兰塔则突然偏离跑道去捡那个金苹果。她手中已经拿着一个金苹果了，却抗拒不了还想要第二个。希波墨涅斯左手还藏着第三个金苹果，最后他用同样的方法赢得了竞赛，也得到了阿塔兰塔。



44. 圭多·雷尼（意大利，1575—1642年）：《希波墨涅斯和阿塔兰塔》，作于约1625年，191×264厘米，那不勒斯卡波迪蒙特国立美术馆藏。

但并不是每一个艺术家都像雷尼那样善于捕捉古典神话的神采与形态的。16世纪德国画家卢卡斯·克拉纳赫试图表现异教神话中最著名的一个：帕里斯的裁判。故事说的是：特洛伊的王子帕里斯应该把美的奖赏（也是一个金苹果）颁发给三位女神中的一个，即朱诺、密涅瓦或维纳斯（图45）。克拉纳赫曾费尽力气想把这个场面设计得生动，结果却显得有点滑稽。画中，帕里斯坐在树下，像一个中世纪风雅的骑士，手里拿着金苹果。众神的使者墨丘利被画成一个戴着长翅膀头盔的老家伙，他嘴上长着胡子，正在向帕里斯引荐那三位可爱的女神，让他作出自己的裁决。女神们为了把自己的妩媚展示得充分，就都脱光了衣服；但为了与时尚保持一致（这是人们的猜测）却又都带着珠宝，而且其中一个显然还不愿把时髦的帽子摘掉。和公元前5世纪一个希腊陶瓶上毫无做作之意地反映同一题材的作品（图46）相比较，这幅画就明显有很大不同。在那里，帕里斯虽是特洛伊王子，可暂时只作为牧羊人出现，他在左侧坐着，身边是一群羊；放牧是一件单调的事，所以他正在拨弄七弦琴取乐。他看见墨丘利（穿着带翼的靴）从右边领来三个女神，就感到有点奇怪，那三个女神是：密涅瓦（头戴帽盔，手持长矛）；朱诺（众神之首朱庇特之妻，仙后）；最后是维纳斯（身边有一群飞翔的小丘比特环绕着）——而她就是获胜者。在这里，既无丰富的颜色，也无立体的造型，黑色的衬底上画着橘红色的人物，显得特别触目；但艺术家确信，流畅的线条会给简单的构图赋予一种不可忘怀的优美和典雅。



45.老卢卡斯·克拉纳赫（德国，1472—1553年）：《帕里斯的裁判》，作于约1528年，蛋清木板画，101.5×71厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（罗杰斯基金，1928年）。



46.梅克隆：希腊陶盘，《帕里斯的裁判》，作于约公元前480年，柏林普鲁士文化财产基金会国立古典艺术博物馆藏。



47.桑德罗·波提切利（意大利，1444/1445—1510年）：《马尔斯和维纳斯》，作于15世纪80年代中期，木板画，69×173.5厘米，伦敦国家美术馆藏。

波提切利也创作过一幅迷人的画（图47），主题也是维纳斯和马尔斯。他们不像在鲁本斯的寓意画（图43）中那样相互对抗，而是置身在深沉的宁静中。画面上，马尔斯正在熟睡，战争被忘却了，畜牧神则在搬弄他的长矛和盔甲（注意他们的羊角和羊耳朵）。维纳斯斜倚在马尔斯的对面，她清醒着，保持戒备。自荷马时代起，古典作家就一直在讲述马尔斯和维纳斯之间的暧昧恋情，而这一恋情后来又被维纳斯受侮辱的丈夫伏尔甘察觉。但波提切利作画时心中未必就想到了这一点，尤其是：这幅画大概是一个结婚用的柜子上的装饰品。马尔斯和维纳斯既是神的名字，也是两颗行星的名字，按照当时的占星术，他们的结合被认为是福星高照。在这层含义上，人们认为维纳斯可以控制和平息马尔斯，并且遏制他的恶毒本性，图画中的情况似乎应该是这样。和鲁本斯（图43）一样，波提切利也不是为了神话而画神话，而是用

鲁本斯画中相同的角色，作了一幅与鲁本斯立意完全相反的寓意画。

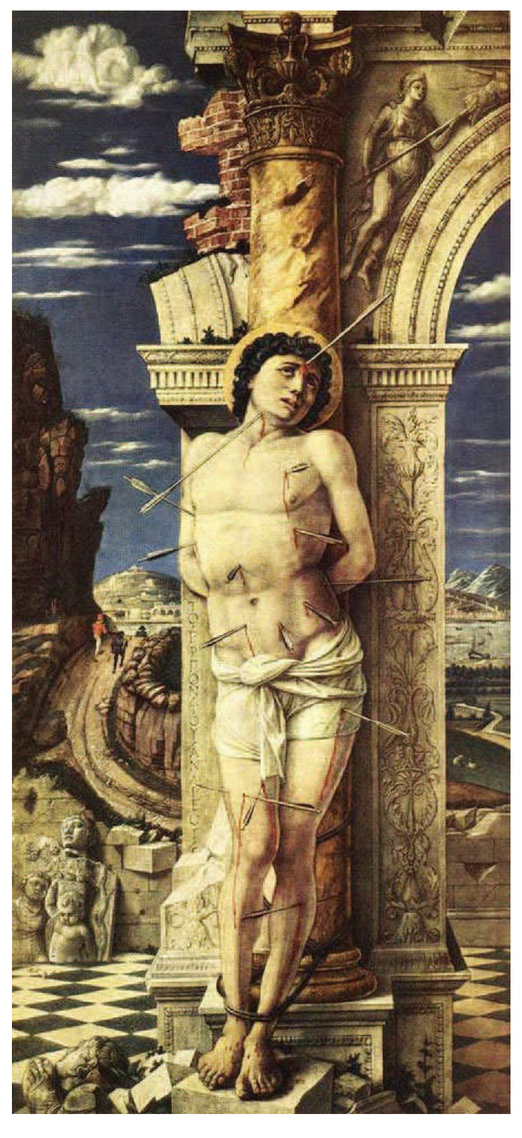
6　宗教画

在长达一千多年时间里，天主教会直接或间接地充当了最慷慨的艺术赞助人。无数画家受到委托，制作了各种各样的艺术品，其中有大型的、给人印象深刻的祭坛画，也有小型的、可移动的私人祭坛，有彩色玻璃窗、马赛克镶嵌画和壁画，以及圣经和祈祷书中的插图和装饰图。

可用的主题相当多，绝大多数取材于《新约全书》，特别是关于基督早年生活的描写（图52和53）、有关他的奇迹（图2、81和82）、他在十字架上受难和复活的故事（图55—58、78—80和98），等等。有一些虔敬的画，特别是圣徒环绕圣母子的画，虽然在《圣经》中找不到依据，却依然很流行（图87和88）。此外还有单个圣徒的画像，其中有些圣徒可能有专门的礼拜堂，所以适合于这个场合的祭坛画就必不可少了（图48和74）。

圣塞巴斯蒂安（图48）是一位早期基督教的殉难者。“殉难”是希腊词，意为“作证”，许多早期基督教徒为了对自己的信仰“作证”，往往被迫牺牲他们的生命，塞巴斯蒂安就是其中的一个。公元3世纪末，他成为古罗马皇家禁卫军的一名队长。他皈依基督教被人们知道了，戴克里先皇帝不相信一个人既可效忠于皇帝也可同时效忠于基督，他要求塞巴斯蒂安要么放弃信仰，要么面对弓箭手。塞巴斯蒂安坚守信念，于是被绑在柱子上，遭到乱箭射击，濒临死亡。但他奇迹般地活下来了；复原之后他去见皇帝，为基督徒请求信仰的自由。这次戴克里先没有再给他机会，他让人用乱棒将塞巴斯蒂安打死。

圣塞巴斯蒂安通常的形象是被绑在柱子上（图48）或树上（图74），有乱箭穿身。（附带说一下，箭和瘟疫相关，早在异教时代人们就想象阿波罗神用射箭来传播疾病，因此为抵御瘟疫，人们祈求圣塞巴斯蒂安的保护就不足为怪了。）在早期的画上，圣徒的身体上布满乱箭，看起来就好像是一个刺猬；但到文艺复兴时期，人们对古典艺术的兴趣恢复了，同时又喜欢描绘裸体，箭的数目就大大地减少了，青年人的形体美成了关注的中心。



48.安德烈·曼坦那（意大利，1431—1506年）：《圣徒塞巴斯蒂安》，作于1455—1460年，68×30厘米，维也纳艺术史博物馆藏。

曼坦那在1455—1460年画的一幅画（图48）很好地说明了这种变化。画面上，圣徒的身体经过仔细琢磨，没什么比它更能吸引人的注意力。圣徒臀部的轴线向肩部轴线相反的方向倾斜，这种安排叫“对立平衡”，是古典时期发明的，目的是让人体表现出动态平衡。曼坦那对古典风格的兴趣远不只在人物的古典姿势上，他很细心地把一些古代的雕塑作品引进构图，并且让圣徒绑在一个残破的拱门上，拱门则用罗马风格来装饰。这么一来，他不仅让自己对考古研究的热情得到倾泻，并暗示了圣塞巴斯蒂安实际生活的那个时代；他还隐约地指出基督教对异教的最终精神胜利，因此异教遗物被画成一片败落光景。

在宗教画中，最流行的题材之一是《新约圣经》中的《圣母领报》（图49、76和77），这个故事出自《路加福音》：

> 到了第六个月，天使加百列奉上帝的差遣，往加利利的一座城去，这城名叫拿撒勒。到一个童女那里，是已经许配……一个人，名叫约瑟，童女的名字叫玛利亚。天使进去对她说：“蒙大恩的女子，我问你安，主和你同在了。”
>
> 玛利亚因这话就很惊慌，又反复思想这样问安是什么意思。
>
> 天使对她说：“玛利亚，不要怕。你在上帝面前已经蒙恩了。你要怀孕生子，可以给他取名叫耶稣。他要为大，称为至高者的儿子……”

《路加福音》第1章第26—32节

画家常常把故事画成这样：天使加百列，身插双翅，光辉四射，恭敬地向童贞玛利亚报信；玛利亚谦卑而又虔诚，可能还因为天使的突然出现而感到有一点惊讶。乔凡尼·迪·帕奥罗的画就是这个样（图49）。



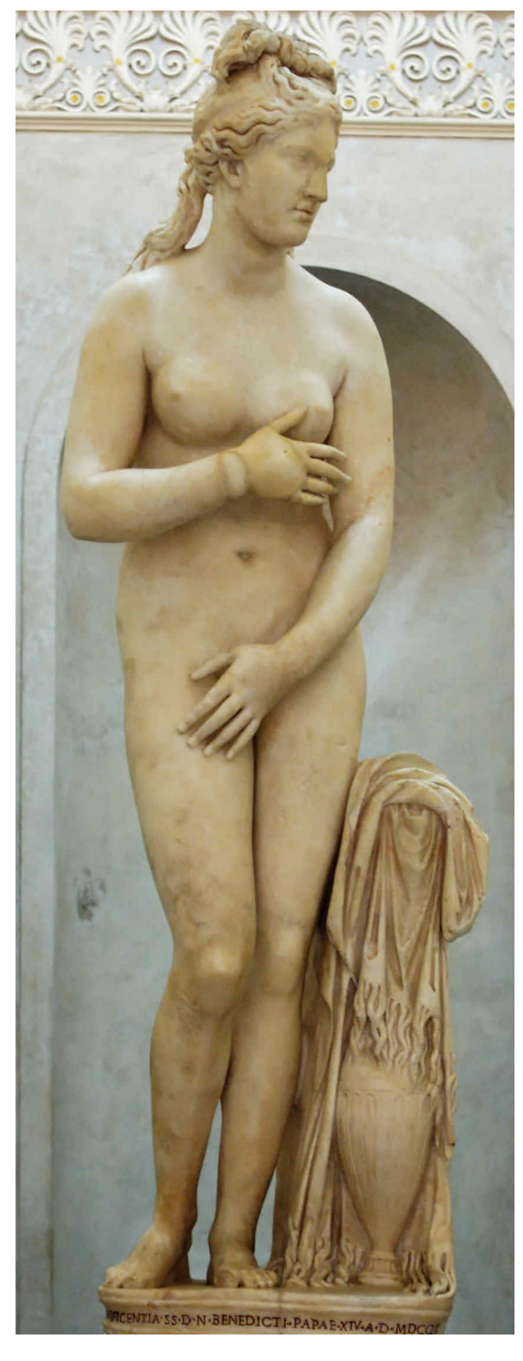
49.乔凡尼·迪·帕奥罗（意大利，约1400—1482年）：《圣母领报》，作于约1445年，木板画，40×46厘米，华盛顿特区国家美术馆藏（塞缪尔·H.克雷斯收藏品）。

帕奥罗这幅画的左边（图49），在景色迷人的花园外面，有两个裸体人快步向右边走，神情十分沮丧，一个天使坚定地驱赶他们，让他们快快走。这两个人是亚当和夏娃，小小的一点背景表明他们是被逐出伊甸园。他们犯了“原罪”，即偷吃了智慧果，而上帝是明禁他们吃智慧果的。他们丧失了在伊甸园居住下去的权利，被赶了出来。

一幅《圣母领报》的画，背景中怎么出现了这样的场面？原因是：基督是要用牺牲自己的生命去救赎犯了原罪的人类的，而现在他很快就要诞生，如同画中所画的那样。左上角画着天父，是他在指引着画中的情景——人类堕落了，被逐出伊甸园，他用亲子耶稣的受难，最终拯救人类。



50.马萨乔（托马索·迪·乔凡尼；意大利，1401—1428年）：《逐出伊甸园》，作于约1427年，壁画，佛罗伦萨加尔默内的玛利亚教堂。



51.《害羞的维纳斯》（亦称“卡皮托利尼的维纳斯”），作于公元前2世纪，大理石，高187厘米，罗马卡皮托利尼博物馆藏。





52. 雨果·凡·德戈斯：波提纳利祭坛画（《牧羊人的礼拜》），作于约1475年，高253厘米，总宽（包括两侧画板）594厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏。

《逐出伊甸园》这类作品不计其数，但其中最感人的也许是马萨乔在1427年创作的那一幅（图50）。亚当用手捂着脸，因羞耻而弯下腰；夏娃在极度悔恨中发出绝望的喊叫。作画时人们还没有意识到：这幅感人至深的画实际上是一个早期的例子，体现着由曼坦那等人在15世纪晚些时候充分发展起来的对古典遗物和裸体画像的浓厚兴趣。然而仔细地观察一下就知道，夏娃的形象实际上是以俗称"害羞的维纳斯"（图51）这个古典形象为基础的，在此基础上做了很少、却是重大的修改，使其表现力极强。

《耶稣诞生图》是表现基督新生后受他母亲膜拜的图画（图52），玛利亚的丈夫约瑟通常也出现在画面中，此外还有两种动物：牛和驴。约瑟的出现易于解释；但为什么牛和驴也是这类绘画的标准组成部分，其中的原因就比较晦涩。《路加福音》曾指出：在耶稣诞生时，因为小客栈里地方太小，玛利亚就把他裹在襁褓中放在马厩里——但没有提到任何动物。然而，在《以赛亚书》中有一段提到了牛和驴，这被认为是预言了基督的降临：



牛认识主人，驴认识主人的槽……

《以赛亚书》第1章第3节

于是我们再次看到：《旧约全书》的某些部分变成了图解《新约全书》的思想来源——有时甚至直接成为绘画本身的背景。

雨果·凡·德戈斯的画（图52）比单纯的《耶稣诞生》内容更多，它还表现了"牧者的崇拜"。根据《路加福音》：

在伯利恒之野地里有牧羊人，夜间按着更次看守羊群。有主的使者站在他们旁边……牧羊的人就甚惧怕。那天使对他们说："不要惧怕，我报给你们大喜的信息，是关乎万民的。因为今天在大卫的

城里，为你们生了救主，就是主基督。你们要看见一个婴孩包着布，卧在马槽里，那就是记号了。”

《路加福音》第2章第8—12节

牧羊人于是去找到婴孩，并在许多天使陪伴下向他膜拜。

在德戈斯的画上，画家让牧羊人从右边接近圣家族，他们慌忙行礼，带着紧张和畏惧。玛利亚跪在左边，庄重地向婴孩崇拜；婴孩躺在画面中央，在光亮中凸显无余。一群小天使，穿着华丽的衣服，在画面周遭飞来飞去，并参与对圣婴救主的礼拜。雨果将天使与牧羊人（他们是粗人）作了强烈的对比：天使穿着华丽的丝织束腰外衣和针脚细密的绣花斗篷，牧羊人则衣服粗糙、相貌粗俗，他们因看到光辉中的圣婴而深受感动，表现得极为虔诚。

这幅祭坛画是受托马索·波提纳利的委托而制作的，波提纳利让画家把他本人和他的家人画在画面的两侧，在其守护使徒的陪同下虔诚地祈祷（参见图16）。



53.希罗尼穆斯·博施（佛兰德斯，约1450—1516年）：《博士的礼拜》，作于约1490年，木板蛋清及油画，71×56.5厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（肯尼迪基金，1912年）。

天使向牧羊人报告了基督的诞生；而东方一些“智者”，则是看到升起了一颗星，于是就自己明白了其中的预兆，因此向伯利恒走去，最终

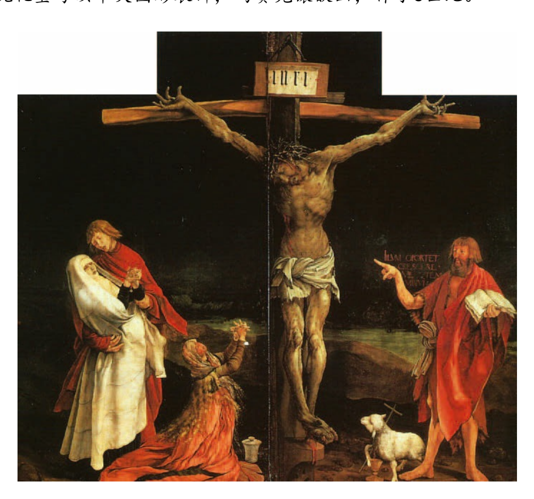
……看见小孩子和他母亲玛利亚，就俯伏拜那小孩子，揭开宝盒，拿黄金乳香没药为礼物献给他。……

《马太福音》第2章第11节

在画“智者”故事时，一般会出现三个智者，通常称为“三博士”。艺术家在画《博士出行图》时，常把他们画成由大批随行相伴，其中包括异国动物和人员。《博士的礼拜》也是流行的题材，由于把博士的人数减为三个，画家便试图使其特征多样化，以暗示这三个人有广泛的代表性。这样，三个博士中通常有一个是青年，另一个是壮年，第三个是老年；两个通常是欧洲人，第三个则是非洲人。希罗尼穆斯·博施在画这个场面时就是这样（图53）：白头发白胡须的年长博士，不顾他的高龄和尊严，恭敬地跪在圣婴前，献上他丰厚的礼品。右边站着壮年博士和年轻的黑人伙伴，等着向圣婴表示敬意，并敬献厚礼。左边有约瑟跪在牛棚前面，牛棚中的牛也是跪着的，驴子只能看见背。画面中央是圣母，在膝上托着婴孩耶稣。圣母坐在金织的布上，这表示：尽管周边环境极其一般，但她仍然是神之母。



54.《基督的洗礼》，拉文纳的阿利乌派洗礼堂穹顶中央圆形装饰，马赛克镶嵌画，作于6世纪。



55.马特希阿斯·格吕内瓦尔德（德国，故于1528年）：《耶稣受难》，伊森海姆祭坛画中板，作于约1510—1515年，240×300厘米，科尔马的翁特林登博物馆藏。

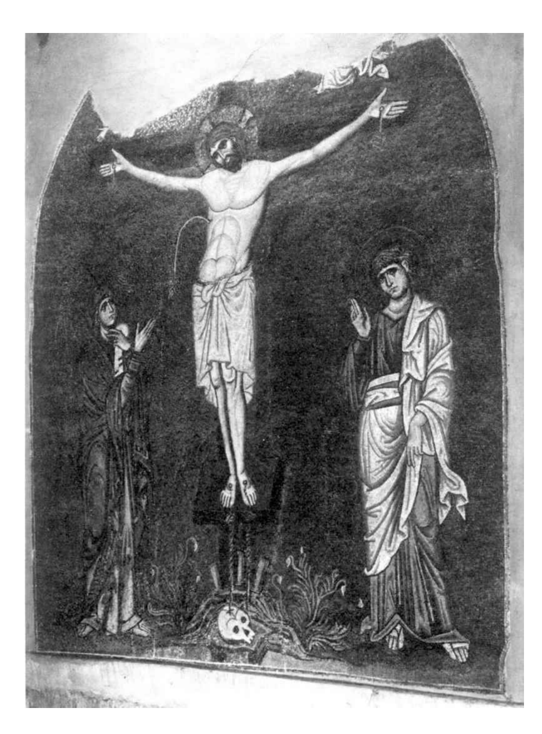
《马可福音》开头曾写到施洗约翰如何作为一个向人民传话的人而为基督开辟了道路，当时有许多人到他那里去，为自己的罪恶寻求宽恕，并为忏悔而寻求洗礼。

（施洗约翰）传道说：“有一位在我以后来的，能力比我更大，我就是弯腰给他解鞋带，也是不配的。我是用水给你们施洗；他却要用圣灵给你们施洗。”

那时，耶稣从加利利的拿撒勒来，在约旦河里受了约翰的洗。他从水里一上来，就看见天裂开了，圣灵仿佛鸽子，降在他身上。又有声音从天上来，说：“你是我的爱子，我喜悦你。”

《马可福音》第1章第7—11节

这就是“基督的洗礼”，它在一个圆形屋顶上描绘得最明晰；房子本来就是个洗礼堂，洗礼堂是在拉文纳（图54）。画面中央站着的是耶稣，河里的水几乎没到他的腰部。施洗约翰穿着他独特的毛衫，正伸手为耶稣洗礼；此刻，圣灵以鸽子的形象出现了，可看见它在耶稣头上盘旋。画面左边坐着一位古代人物的形象，他是约旦河的化身，因看见在自己的水里发生了这个奇迹而感到有点惊惧。



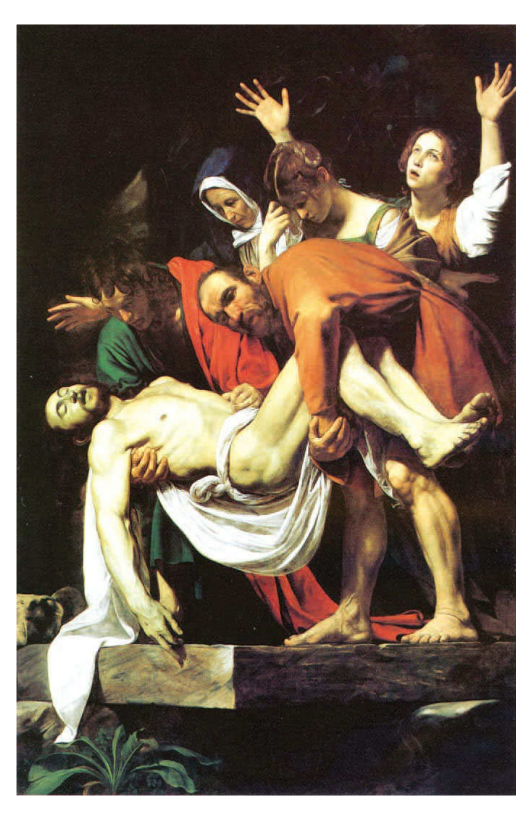
56.《耶稣受难》，达夫内修道院教堂，马赛克镶嵌画，11世纪。

耶稣在施行了许多奇迹之后来到耶路撒冷，和门徒们一起庆祝犹太逾越节，在被出卖之前和他们分享最后的晚餐（图79）。就是在最后的晚餐上，耶稣始创了圣餐礼（图80）。

人们经常要艺术家在修道院餐厅的后墙上作《最后的晚餐》，这样修士和修女在画底下进餐时，就好像和基督及其门徒们“共坐一张圣餐桌”。卡斯泰格诺和莱奥纳多的画就是这种情况（图78和79），有关这两幅画的构图我们将在下文详细讨论。

晚餐结束后耶稣走出去祈祷，在祈祷中度过了那个夜晚，他知道到黎明时就会有人出卖他。实际上，犹大已经安排好用接吻来认人，告诉那些前来逮捕他的人谁是耶稣（参见图98）。

“耶稣受难”，也就是耶稣为拯救他人而接受可怕的死亡这件事，为基督教信仰提供了核心的形象。艺术家为画好这个最重要的事件而苦心孤诣，他们中有一些要表达的是基督忍受的极大痛苦，如格吕内瓦尔德笔下摧心欲碎的形象（图55）：耶稣的头垂向前，脸因痛苦而精疲力竭，可怜的身体被撕裂、瘀血斑斑——从凄惨的双脚（被残酷地钉在一起）到痛苦的手指（在空气中绝望地抓挠）全都如此。画面左边，圣母晕倒在福音约翰的双臂中，而抹大拉的玛利亚（她热烈地奉献于基督）则悲痛欲绝，跪倒在十字架下。画面右边，施洗约翰被画成平静地伸出手，指出死在十字架上的人才是真正的救世主。施洗约翰在耶稣受难时并不在场，在此之前很久他就被斩首了。他的出现是象征性的，暗示他起的作用是预告基督的降临。

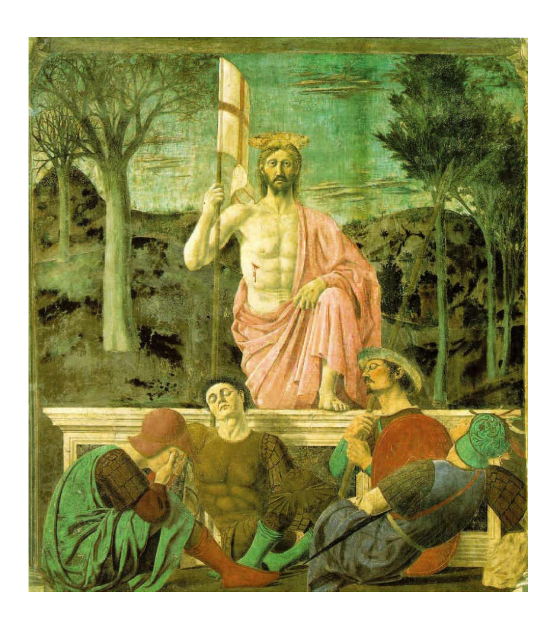


57. 卡拉瓦乔（米开朗基罗·梅利西·达·卡拉瓦乔；意大利，1571—1610年）：《耶稣之葬》，作于1602—1603年，300×203厘米，罗马梵蒂冈藏。

其他艺术家更愿意揭示基督受刑背后的精神意义，11世纪一幅马赛克镶嵌图的设计者就是那样做的（图56）。图案中基督的身体上没有受苦的痕迹，只是在他侧身处画了一道切口，而这个切口是符合《约翰福音》的说法的（《约翰福音》第19章第33—37节）。艺术家希望能充分地表现《圣经》的文句，而不是再现一个历史场面。站在两旁的圣母和圣约翰表现出平静的悲哀和敬意，中间的基督则被画出他全部的精神和形态美，超越了基督受刑的苦难。

> 到了晚上，……有亚利马太的约瑟……求耶稣的身体。……约瑟买了细麻布，把耶稣取下来，用细麻布裹好，安放在……坟墓里。……抹大拉的玛利亚，和约西的母亲玛利亚，都看见安放他的地方。
>
> 《马可福音》第15章第43—47节

圣马可就是这样描述基督的安葬的，而艺术家则常常把这悲凉的场面描绘得楚楚动人，卡拉瓦乔就用一种悲壮动人的简洁手法，很好地体现了这个场面（图57）。画上，两个男子轻轻地放下基督的柔软尸体（福音书关于当时谁在场的说法各不相同），男子后面站着三个悲痛的女子。用于包裹尸体的亚麻布垂悬到基督下垂的右臂下；从画面左下角开始，画中人的悲哀程度向右上角渐次上升：最下角是耶稣没有表情的脸，然后是两个伤心的男子和两个含泪的女子，最后到那个呈绝望姿势的妇女那里就达到了高潮。



58.皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡（意大利，约1420—1492年）：《耶稣复活》，作于约1463年，壁画，博戈圣塞波克罗市收藏馆藏。

没有一部福音书谈到过基督的复活，它们只是说在耶稣受难后的第三天，人们发现基督的坟墓是空的。但艺术家试图想象和表达基督回生的情景，于是有些画就让基督在一片闪光中从坟墓里升空，另一些则让他比较平静地出现。就画本身的力量和庄严而言，独创性特强的是皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡在1463年前后创作的《耶稣复活》（图58）：基督高大的形象勇敢地屹立在画面中央，他双眼直视看着朝拜者；从墓穴里跨出来时，他稍稍停顿了一下——他不用着忙，因为他手中握着的那面救世旗代表了永恒。他左面，是树木枯死，土地荒凉；他右面，则万木逢春，枝叶丛生。画面前侧士兵们伸展四肢还在睡觉；奇迹是在静默中出现的，既辉煌又不可逆转。

7　平面装饰画

一次，一位夫人造访画家马蒂斯的画室，她发表意见说："这位妇女的手臂肯定是太长了。"马蒂斯彬彬有礼地回答说："夫人，您错了，这不是一位妇女，而是一幅画。"



59. 亨利·马蒂斯（法国，1869—1954年）：《红房间》，作于1908—1909年。180×246厘米，列宁格勒艾尔米塔什博物馆藏。



60.鸟居清信第一（挂名）（日本；1664—1729年）：《歌舞伎》，作于约1708年，木刻，55×29厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（哈里斯•布里斯班•迪克基金，1949年）。

画不必和我们看到的世界一模一样，比如说，它完全可以是装饰性的，就像马蒂斯的绘画《红房间》（图59）那样。人们能认出画中成分——摆设典雅的桌子，干干净净的侍女，生动活泼的桌布和糊墙纸，一把椅子，一扇窗子和窗外的景色：树、草和远方的屋子。但马蒂斯的画并不是真实世界那个样子——为什么要那样呢？摆一个优美的图案难道不会更加赏心悦目？也许对布置一个平面来说，它反而显得更合适！

日本木刻时常是和谐杰出的平面设计图，比如图60这个歌舞伎就是一例。在画中找到她的头、她的左手甚至她从长裙下露出的小脚并不是一件难事，但真正吸引我们注意力的却是由旋转的和服所表现的优美的动感，是使用大胆、精致的装饰画竟能编织成出人意料地复杂又出人意料地妩媚的图形来！

线条与色彩的和谐，也就是在平面上画出平面图形（如图59和60），不需要和具象写实有必然联系。在伊斯兰世界，艺术家一直在精心设计对抽象图案的排列，因为尽管宗教禁止画活物的训令从来就没有被严格执行过，但这种禁令影响够大，足以激发出一种非具象性艺术的悠久传统。我们这里有一本《古兰经》上的装饰页（图61），它的主要部分被纵横交错的直边图形所分解。图形有规则、呈辐射对称状，使人感觉到它的基础是某种复杂的数学体系。直边的间隔里布满了图案，规整的几何形用金色，比较松散、粗放、较大的空间用蓝色做底；一道宽阔、构造精巧、几乎由花卉交织而成的条带把画面中间的矩形从三面框住。最后，精致细小的尖状物在图形边缘散开，整个饰纹似乎是中央部分最密集，而越到边缘，就变得越松散。

大约公元700年在英国制作的一本福音书中，有一页装饰图（图62），尽管它也是纯粹装饰、非具象性的，而且被几何形分割成许多部分，但看上去却与图61很不相同。在这个图形里，处于支配地位的几何形是基督教的十字架，尽管它缺少伊斯兰图形中那种辐射状的对称，但它用宗教内容弥补了这种不足。一个巨大的十字占据画面的中心，除开这个十字，画上就是一大堆缠绕交织似乎是网状的装饰物，大一点的好像在十字架外面翻腾（其中没有一个如《古兰经》上的那样粗壮），小一点的好像在十字架里面翻腾；十字架本身提供了秩序感，否则那就是一些怪模怪样、几乎是有生命的形体了。

这两幅图（图61和62）虽说都是平面图，但构图却很复杂，充满了精致的细节，需要极不寻常的手工技巧。相反，20世纪荷兰画家蒙德里安的作品却十分简单：白色底版上涂着大块的原色（红、黄、蓝），再用垂直的黑线将其分开（图63）。蒙德里安的画不是为某一宗教服务的，如《古兰经》或福音书中两幅插图那样；但从他细心地平衡颜色和区域这一点上可以看出来，他是在寻找比单纯的装饰更为深刻的东西。他希望把画中的成分减少成要素——排除混色和曲线——由此而达到不带主观色彩的一般表述。他没有将画中成分安排成常规的几何形状，如两幅插画作者那样；而是通过对大块的单色作特别敏感的安排，来寻找平衡与和谐。



61.《古兰经》抄本一页（手稿Or 848号第55帧），作于14世纪，25.5×18.7厘米，伦敦不列颠图书馆藏。

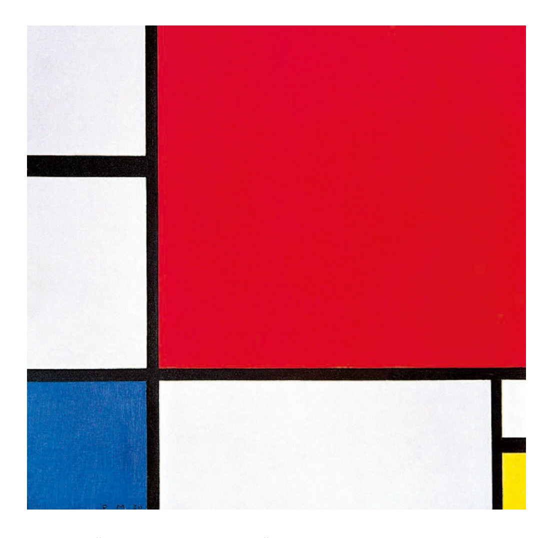


62.林第斯法恩福音书一页，作于约700年，34×25厘米，伦敦不列颠图书馆藏。

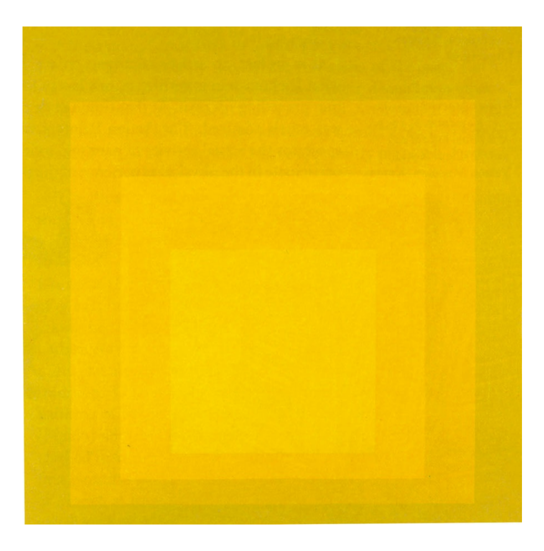
当蒙德里安在用色方面追求最大对比度时，约瑟夫·艾伯斯却在探索色彩的微妙关系。他的工作就跟蒙德里安的一样，看起来好像是视觉实验室，但他对变化的次数进行严格的限制，这样，在他的作品如习作《向正方形致敬》里（图64），他只用一种简单的几何形，即正方形，还有一个数量有限但彼此密切相连的色彩系列。

绘画多数都画在平面上，可是让人吃惊的是：艺术家们很少强调这一点。事实是，绘画中只要出现了具象的因素——即便像马蒂斯的《红房间》或日本《歌舞伎》中那种抽象的形体——也会产生体积和纵深

的暗示。因此，完全把美化平面的图案作为其终生事业来献身的画家，从来就是少而又少的。

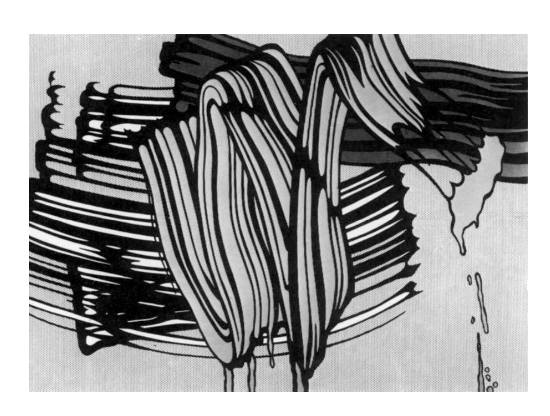


63.皮埃特·蒙德里安（荷兰，1872—1944年）：《红、蓝、黄三色图》，作于1930年，50×50厘米，纽约阿曼德·P.巴托斯先生和女士收藏品。



64.约瑟夫·艾伯斯（美国，德国出生，1888—1976年）：习作，《向正方形致敬（黄色启程）》，作于1964年，76×76厘米，伦敦泰特美术馆藏。

8　传承



65.罗伊·利希滕斯坦（美国，生于1923年）：《大型画作6号》，作于1965年，234×328厘米，杜塞尔多夫，北莱茵威斯特伐利亚艺术陈列所藏。

这里是罗伊·利希滕斯坦在1965年创作的一幅画（图65），乍看之下让人困惑不解。它似乎是大笔一挥任意而为的作品，右边还留着几点墨斑，好像是在作画的时候笔上的颜料太多了，所以在碰到画布之前就流了下来。

看者可能认为，这幅画题材古怪，画法更古怪，利希滕斯坦不就是任意挥洒了几笔吗？但实情并非如此，他在作画时是再尽心尽意不过了。

这幅画是什么意思呢？

它实际上是艺术家对艺术的评论。要想理解利希滕斯坦在做什么，就要了解利希滕斯坦之前那一代人的艺术。当时有一种“行动绘画”，很受时人的崇拜。行动画家希望向观众传达作画时的实际行动，邀请观众亲身体会画家作画时的动作。杰克逊·波洛克（图4）为达到这个目标，就把颜料抛洒挥舞到铺在地板上的画布上，最后的效果是不仅出现了一幅讨人喜欢的画，还记录了画家在创作时的精力与活动。这个派别中的其他画家采用了其他的技巧，产生的效果也十分不同，比如弗朗茨·克兰的一幅画（图66）是用毛刷按比较常规的画法作成的，但那是一把大毛刷、饱蘸颜料。他任意挥笔，在一块巨大的画布上留下了大胆的笔痕，让观众好像感觉到了他在绘画时的动作。利希滕斯坦显然是开了个玩笑，嘲弄的对象正是这种把画家的动作作为题材的作品。



66.弗朗茨·克兰（美国，1910—1962年）：《沃达维奇》，作于1955年，157×203厘米，堪萨斯的威廉·罗克希尔·纳尔逊博物馆藏。

知道了这些，那么不管我们喜欢还是不喜欢他的玩笑，就都应该了解一下他的背景了——他源出于这个传统，后来又背叛了这个传统；我们如果真想读懂他，就应该知道这一点。

艺术家不可能凭空创造，他们经常受别的艺术家和过去传统的启发，即使是背叛一个传统，也仍然表现出对那个传统的依赖。传统好比土壤，艺术家从土壤里成长并从中获取营养。他们明白这一点，而且决不讳言；即便是利希滕斯坦也曾经说过：“……我公开嘲弄的东西，正是我热爱的东西。”

最伟大、最具有独创性的艺术家，甚至是最标新立异、最让人惊诧不已的艺术家，也都对传统有敏锐的感觉。

以毕加索为例：我们已经看到他那些非凡的作品了——《格尔尼卡》（图40）中给人以深切感染力的动人的扭曲；沃拉德素描（图22）中精致的现实主义；孩童在初学走路时深刻的心理活动（图28）；还有他在立体主义肖像画（图21）中表现的形式创新，等等。尽管他有巨大的创造力，但他仍会时不时回到传统的源泉中去更新自己，比如在1960年2月，他再次回到马奈的一幅名画上去吸取灵感。马奈《草地上的午餐》（图67）画的是林间溪水边有两女两男正在进午餐（两个女的一个裸体、一个穿内衣；两个男的穿着衣服）。毕加索关于这个题材的第一幅油画（图68）几乎就是对马奈绘画的直接临摹——至少就人物的数目和他们的位置而言是这样，当然风格完全不同。对毕加索来说，这幅画不是他第一次、也不是最后一次涉足这个题材，前一年8月他已对马奈这幅画作过六幅素描，图68则是一系列油画的第一幅；第二天他又作了两幅，第三天则作了第四幅。在这些画中他逐步重组细节，修改其中的某些部分（图69），有时甚至改造整个构图。到1963年，他已根据马奈这幅名作创作了27幅油画和150多幅素描。



67.爱德华·马奈（法国，1832—1883年）：《草地上的午餐》，作于1863年，213×269厘米，巴黎奥塞博物馆藏。

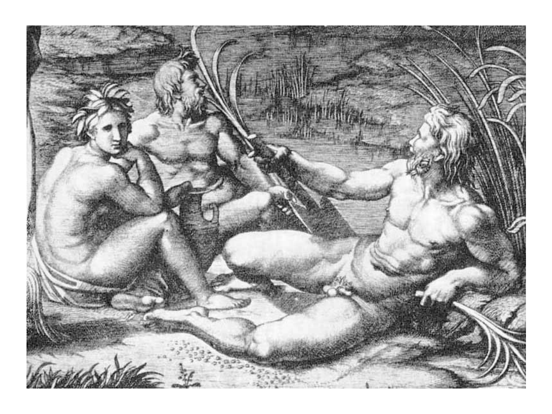


68.巴勃罗·毕加索：《草地上的午餐》，作于1960年2月27日，114×146厘米，巴黎毕加索博物馆藏。

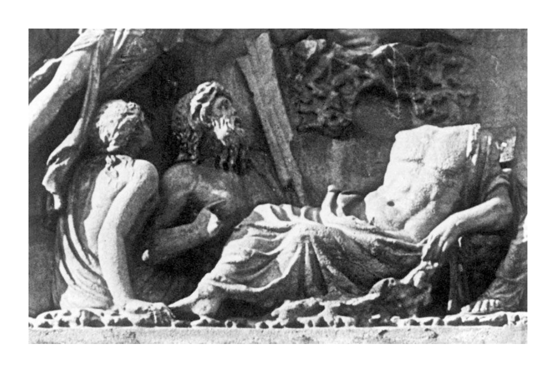
马奈的这幅画（图67）在1863年展出时曾经引起轰动并被看成是革命性的；但尽管马奈按他自己的风格创作了这幅画，他还是从传统那里获取了观念：四个人物中有三个取型于16世纪一幅铜版画的局部（图70），而铜版画则是对拉斐尔一个作品的复制（原作已失传）。拉斐尔的作品上展现了一群河神，他们在这幅表现“帕里斯的裁判”的画上（参见图45和46）只是附加人物。尽管拉斐尔的作品已经失传，但铜版画却充分说明：拉斐尔也像别的伟大艺术家一样，满怀感激之情地依赖传统，因为他的河神明显受一口石棺上的浮雕断片（图71）的启发，他一定在罗马见过并研究过这个浮雕。



69.巴勃罗·毕加索：《草地上的午餐》，作于1963年3月23日，书籍末页上的蜡笔画，37×53.2厘米，纽约私人收藏。



70.马肯多尼奥·雷蒙第（意大利，约1488—1530年）：《帕里斯的裁判》细部，据拉斐尔原作制作的蚀版画，作于约1520年，纽约大都会艺术博物馆藏（罗杰斯基金，1919年）。



71.古罗马石棺雕刻中的河神细部，作于公元3世纪，罗马美第奇公馆藏。

当然，这样的例子还有几十甚至数百个。艺术家明显受他们前辈的影响，并且从西方艺术的丰富传承中汲取养料——他们不仅从传统中寻找绘画的题材，而且学习画中人物的姿态、空间表现的技术、明暗效果、物体布局，以及能够让观众们眼花缭乱从而以假乱真的许多别的风格特征。虽说不必仅仅为了欣赏绘画就去了解所有这些传承，但如果有谁真的这么做了，他就会从中体会到无限的乐趣。

9　布局构思

人们在第一眼看见一幅画时，就立刻会产生一些印象，比如说：亨利八世（图72）显得盛气凌人，布里斯科夫人（图73）则温文尔雅。如果问：为什么会形成这些印象，或艺术家如何创造了这样的效果，答案似乎不容易找到。一个人即使盯着一幅画不断地看，也很难找到适当的语言去描述他所看到的东西、发现有助于理解这幅画的内在的观念。

有的时候，也许可以只看绘画的形象和色彩——它的形状、大小、排列等等，而不管它确切的主题所在。如此一来，就会发现亨利八世的画像（图72）比纤弱的布里斯科夫人像（图73）占据的画面要大得多：亨利八世拉开双脚，肩膀很宽阔；精心描画的双袖两侧，只留着很小的空间，难怪他给人留下了魁梧的印象——画家其实是在暗示：只要亨利八世在场，他就能填满整个房间。

相反，在庚斯博罗的图画中，布里斯科夫人（图73）只占据画面宽度的不及一半，她右面有足够空间，让那只活泼可爱的小狗活蹦乱跳，让一道瀑布哗哗地流过；背景上还有一棵纤弱的小树，它优美的轮廓与夫人自己的身影欢快地呼应。

亨利八世是用坚定的轮廓、醒目的色彩和细腻的笔触画成的，这把他的外形清楚地勾勒出来，并精确地描绘了他华丽服装上的许多细节。布里斯科夫人则用比较自由的笔法绘制：画家用灰白的冷色调，捕捉了丝绸上的闪烁、缎子上的光泽、羽毛体现的柔软，而不在意衣裙和帽子的细枝末节。人物轮廓在不知不觉中融入了周围的环境即背景里，天空云彩的活泼笔触也增加了自在轻松的感觉。亨利背后没有景深，只有锦缎的挂帘和绿色的大理石墙壁；精心安置的富丽气氛加强了人物的威严。

当我们开始注意画面上人物的大小、笔触是否有意识地受到控制或是自由轻快时，我们就开始理解画家是如何创造出宏伟威严的效果，或是暗示优雅随意的印象了。

画一个人比画一群人碰到的困难要少，1475年波拉约洛作圣塞巴斯蒂安殉难图时，他既要考虑如何把故事说清楚、令人信服，同时也要使绘画达到平衡协调（图74）。为了使圣徒一下就被认出是画面上最重要的人，波拉约洛把场面安排在小山上，由此可以看见远处的景物和天空。在这个背景上，圣徒苍白的身体被简洁而优美地清晰勾勒，相比之下，延展在土丘后面背景上的马匹、树木、房屋和军队，就显得微小和灰暗。圣塞巴斯蒂安高悬于行刑者之上，处于画面上部；行刑者共六人，乍看之下这六人似乎是杂乱排列的，但细看之后就会发现他们的姿态都经过精心规划以互相平衡。前景中央的两个人实际上是同一姿态的正反两面，而这种反向原则也用于左右两角的侧翼射手。弓箭手在圣徒周围组成一个威胁圈，而圣徒则被用各种方法塑造成了关注的中心。

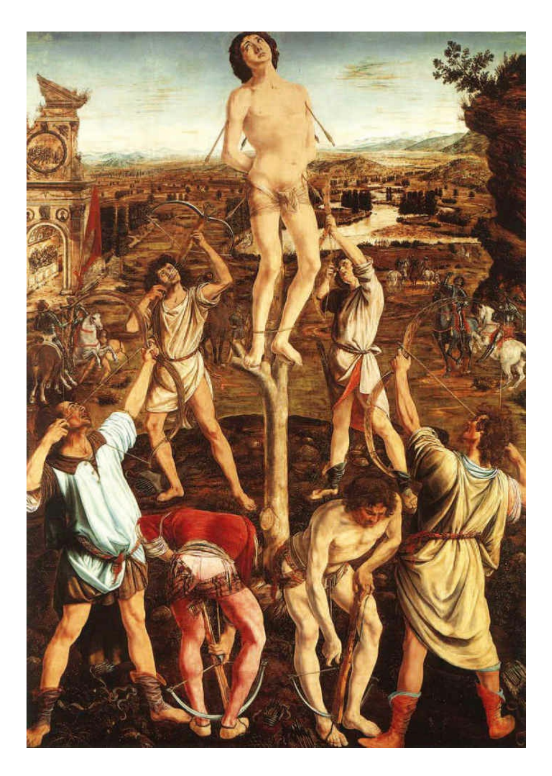
大约四十年之后，拉斐尔也在考虑类似的布局问题了，当时，他为罗马一座私人宅第作壁画，画的是海中神女伽拉忒亚驾驶一条海豚拉动的贝壳船，周围环绕着其他一些异教的小神灵（图75）。如他之前的波拉约洛一样，拉斐尔也要把注意力集中在中心人物身上；尽管采用了不同的方式，拉斐尔也同样取得了成功。伽拉忒亚没有被放在画面的上方，也没有明显地与她左右两边两个三人组群截然分开——但她依然一下就吸引了人们的注意力，这主要是因为那条缠着她的身体又向左边飘去的鲜红的长披巾，这是画中最强烈的色彩。



72.小汉斯·霍尔拜因（德国，1497—1543年）：《亨利八世》，作于16世纪中期，234×135厘米，利物浦的沃克美术馆藏。



73.托玛斯·庚斯博罗（英国，1727—1788年）：《布里斯科夫人》，作于1776年，229×147厘米，艾弗遗赠，伦敦肯伍德宫。



74.安东尼奥·波拉约洛（意大利，1433—1498年）：《圣塞巴斯蒂安的殉难》，作于1475年，木板画，291.5×203厘米，伦敦国家美术馆藏。



75.拉斐尔（拉斐尔·桑齐奥；意大利，1483—1520年）：《伽拉忒亚》，作于约1514年，壁画，罗马法内昔纳公馆藏。

拉斐尔的画在构图方面比波拉约洛的更自由、更轻松，尤其是伽拉忒亚这个中心形象给人印象深刻，她带着活泼与和谐的感觉。这个结果源于以下事实，即尽管神女的身体下部和头转向左方，但她身体的上部和手臂却转向右方，所以一个运动被另一个反运动平衡了。但总体而言，这两位画家使用的手法也并非完全不同，在拉斐尔的画中，三个爱神在空中围成一个圈子，正在把恋爱之箭射向伽拉忒亚；箭头瞄准她，有助于把观众的注意力集中到女神身上。左右两侧飞翔的爱神反向描绘（即一个正面、另一个背

面），很像波拉约洛绘画中的弓箭手。顶上那个爱神与掠过伽拉忒亚贝壳船下方水面的爱神相呼应，因而形成了平衡，尽管人们在看的时候不容易发现这一点。

学会识别画家为达到特殊效果而创造的种种方法，有助于我们更好地理解某些画为什么给我们留下深刻的印象。通过分析绘画形式，如分析图72—75的绘画形式，常常能提高我们对作品的鉴赏力；让我们知道：为创作在视觉上完美的写实作品，画家需要经过多少精心细密的思考。

10　空间表现中的问题

有些问题一直在困扰着艺术家，其中之一就是在平面上画一个仿真的空间。

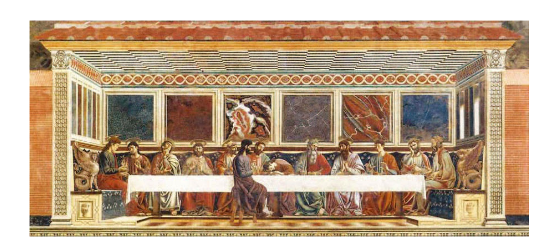
并不是所有的画家都想这么做，比如1250年左右一本德国祈祷书上的“圣母领报”画（图76），这幅画的作者并不在乎他是不是把玛利亚放在了一间足够大的屋子里，以及象征性的屋子能否让玛利亚感到舒适；他也不在乎拱门的空间是否显得足够大，能让天使从门洞里钻进来——天使肯定是从这里钻进来的，因为他的一部分翅膀和斗篷的一角还留在拱门外。



76.《圣母领报》，德国一部祈祷书内一页，作于约1250年，15×12厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（弗莱彻基金，1925年）。



77.弗拉•安吉利科（意大利，约1401—1455年）：《圣母领报》，作于约1440—1450年，壁画，佛罗伦萨圣马可博物馆藏。



78.安德烈亚·德尔·卡斯泰格诺（意大利，约1421—1457年）：《最后的晚餐》，作于约1445—1450年，壁画，佛罗伦萨圣阿波罗尼亚教堂。

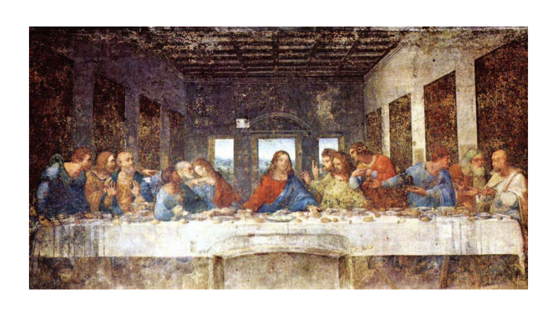
但到了文艺复兴时期，空间表现的可测度性就成了一个热门的话题。15世纪上半叶，建筑师勃鲁奈勒斯契开创了单点透视法原理，而多面手阿尔贝蒂则通过《绘画论》把这些原理推广开来，他用比较简明的语言说明艺术家如何可以根据这些原理去构思画面；使用这个体系，建筑物就能画得很像，效果合情合理，画面则连续不断。《绘画论》发表之后大约十年，弗拉·安吉利科画了一幅《圣母领报》（图77），看一下他在这里构造的背景，就立刻能明白阿尔贝蒂的论文有多大影响。在安吉利科的绘画中，门廊是立体的，人物有三个维度，人们一眼就可以看出玛利亚坐在那里离凉廊顶部有多远，还能看见天使的翼尖擦过前面那根柱子的内边。这些内容现在都在教学中使用，而安吉利科独特的天才之处在于：他能给画面注入安详和宁静的气氛。

合理表现空间是文艺复兴早期（15世纪）艺术家的伟大成就，他们对此兴奋万分；有时他们会把大师的手法运用到极致，使一幅画看起来就像是安放那幅画的房间本身的真实延伸。15世纪中叶，安德烈亚·德尔·卡斯泰格诺为圣阿波罗尼亚女修道院作了一幅《最后的晚餐》（图78），就取得了这样的效果。卡斯泰格诺安排的情景，就好像是在修女们进餐的小餐厅后墙上，有一个凹进去的壁龛，其表面排满了画板。他试图使每一样东西都栩栩如生，所以就特意选择了“低视角”，以便和“圣餐桌”的真实位置相配合（所以就看不到桌面，但抬头可以看见天花板）。为了达到连续不断的效果，他把近的东西画得比较大。

但这种彻底的写实主义并不是没有缺点，因为画面上最大（从而也是最显眼）的人原来不是基督，而是叛徒犹大。

基督和他的门徒们被置于桌子的另一边，面向餐厅中的修女（这样也许能体现出赐福的意义）。犹大则背对修女，被隔离在桌子的这一边。从逻辑上说这一切都很完美，但有时逻辑不能够解决艺术问题，反而给艺术带来了问题。

天才的创造家莱奥纳多·达·芬奇意识到这一点，1495年开始创作他自己的《最后的晚餐》（也是画在修道院餐厅的一面墙上），其中，他对整个画面进行了深刻的重新思考（图79）。



79.莱奥纳多·达·芬奇（意大利，1452—1519年）：《最后的晚餐》，作于约1495—1498年，壁画（修复前状态），457×884厘米，米兰的格拉契圣玛利亚修道院。

人们一眼看去，画中情景尽收眼底：画面中央是基督，他身后一扇窗子框住了他，建筑透视的线条全都在他的头顶上会聚。耶稣与其他人物完全分离，不仅在空间上分离，而且他的沉默也把他分离出来，从而与门徒们激烈的对话形成了动人的对比。众使徒并不像一排木桩那样坐在那里，而是三个一组；基督的话震撼了他们，基督说：

> 你们中间有一个人要卖我了。

《约翰福音》第13章第21节

说完这句话，他就完全平静了；这平静由一个等边三角形得以突出，三角形是由他的头和伸开的双臂构成的。门徒们听了他的话就纷纷站起，剧烈地做着手势，动情地表白自己的无辜，场面一下就被激活了，在一个戏剧性的冲动中整合为一体。犹大（左数第四人）同别的人一样坐在桌子的同一边，但他仍与其他人有所区别：圣彼得跃身向前，并从后面倚着犹大；犹大被挤向桌边，扭转头，脸罩在阴影之中。达·芬奇的大师之作明晰而充满戏剧性，它不完全是自然主义的：它的空间收缩得太快，餐桌也太短（如果门徒们都坐下来，地方就不够了）；但和所有同一场景的绘画相比，这幅画确实是最难让人忘怀，又最让人感到满意的。

到下一个世纪末（16世纪90年代），丁托列托画了“最后的晚餐”中的另一个瞬间（图80）——圣餐礼的制定。在这里，基督不是平静地坐着，而是在门徒中间走来走去，给每个人分发圣餐食品。在丁托列托的时代，透视法已理所当然，因此他能够选择取得任何效果，而无论这种效果会多么地出人意料。所以他不像以前画家通常做的那样，把餐桌画成与画面平行，而是把它放成一个斜角，让它倾斜着向后退缩。从这样一个新奇而令人吃惊的角度看过去，仆人（右前方）要比餐桌边的门徒们大；而几乎在桌子顶头的基督，根据透视原理，被大大地缩小。但由于他光芒四射的光环，我们很容易把目光放在他身上，而直到这时我们才注意到：尽管空间的表达十分独特，基督仍然在画面的正中央（也就是说，基督在画布的正中央，而不是绘画表现的那个空间的正中央）。



80.丁托列托（雅各波·罗布斯蒂；意大利，1518—1594年）：《最后的晚餐》，作于1592—1594年，366×569厘米，威尼斯的圣乔治·马乔雷教堂。

显然，丁托列托不喜欢达·芬奇的和谐与明晰，他的艺术目标不同，请看他的《饼和鱼的奇迹》（图81）。

故事在《约翰福音》中是这样的：

> 耶稣举目看见许多人来，就……说：“我们从哪里买饼叫这些人吃呢？”……有一个门徒……对耶稣说：“在这里有一个孩童，带着五个大麦饼、两条鱼。只是分给这许多人，还算什么呢？”
>
> 耶稣说：“你们叫众人坐下。”
>
> 原来那地方的草多，众人就坐下，数目约有五千。耶稣拿起饼来，祝谢了，就分给那坐着的人。分鱼也是这样，都随着他们所要的。
>
> 他们吃饱了，耶稣对门徒说：“把剩下的零碎，收拾起来，免得有糟蹋的。”
>
> 他们便将那五个大麦饼的零碎，就是众人吃了剩下的，收拾起来，装满了十二个篮子。

《约翰福音》第6章第5—13节

丁托列托的画（图81）中正在发生什么，不是一眼就能看明白的；画上只见一群人，有许多色彩，有许多活动，还有那种激动的情绪，可能是伴随着奇迹而来。当我们找到基督时，我们看见他恰恰在这画面的中心，正精神饱满地分发饼和鱼，将它们作为大批人的食物。但由于他站在较远的地方，因此与前景上较大的人物相比就显得比较小，而且不那么显眼。



81.丁托列托：《饼和鱼的奇迹》，作于约1555年，155×408厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（利兰基金，1913年）。

在构思这两幅绘画（图80和81）时，丁托列托记住了两件事：一、它们是圣经故事，视觉上应该是真实可信的；二、它们是画在平面上的。在这两幅画中，他把基督都画在平面画布的中央，但为了造成画面的幻觉，他不得不把基督这位最重要、但却站在远处的人物画得相对小，因此不是一瞥之下就立即显眼的。

人们不妨揣测：丁托列托对这样按常规应该处于中心、却非常规地难以一眼认出的基督形象，会感到高兴而不是沮丧。他乐于将视觉上的兴奋与表现纵深的技巧结合在一起，既提高真实感，又给观众一些困惑。

这种态度同早期基督徒用马赛克装饰教堂并教导信众（及图2）时的初衷完全相反，图82表现的就是他们如何用绘画来表现“饼和鱼的奇迹”：作者不对空间和景深做任何暗示，只是明白无误地把基督放在画面中央，基督位尊于众使徒，正在把饼和鱼交给他们去分发。在丁托列托绘画中发挥重要作用的“众人”，现在只是含蓄地表现，但即将发生的奇迹到底是什么意思，却是再清楚不过了。



82.《饼和鱼的奇迹》，马赛克镶嵌画，作于6世纪，拉文纳的圣阿波利纳里新堂。

11　风格分析法：对比文艺复兴和巴罗克

人们经常对艺术作品进行形式上的分析，以便更好地理解和欣赏它们。形式分析的意思是说，不考虑作品的主题或技法，而只考虑纯粹的形式概念。这方面一个成功的例子是海因里希·沃尔弗林，他在本世纪初对文艺复兴盛期艺术（15世纪晚期至16世纪早期）和巴罗克艺术（17世纪）作了多年研究之后，提出若干原则，这些原则帮助他区分了这两个时期的艺术风格。沃尔弗林著作的重要价值是他为我们确立了一些客观公正的范畴，构造了一个体系，用这个体系我们能把我们看到的东西联系在一起，否则它们就只能算是笼统而含糊的。

在应用沃尔弗林的绘画理论之前，有一个问题特别需要注意，就是：他提出的概念是成对出现的，他用于形式分析的范畴是相对的而不是绝对的。

我们把拉斐尔的《科隆纳祭坛画》（约作于1505年，图87）作为文艺复兴绘画的例子，把鲁本斯的《圣家族和圣方济各》（作于17世纪30年代，图88）作为巴罗克绘画的例子，两图都在第93页上。

沃尔弗林的第一对概念是“线型风格”和“非线型风格”。所谓“线型风格”是指：所有人物以及人物形象范围内和范围外的一切重要物体都用线条清楚画出，因此拉斐尔的画是“线型风格”的（图87），画中每一个实体（不论是人还是非生命物体）都有明确的边界，都很清楚；每一个人物都是平等着力的，都像塑像一般分明醒目。

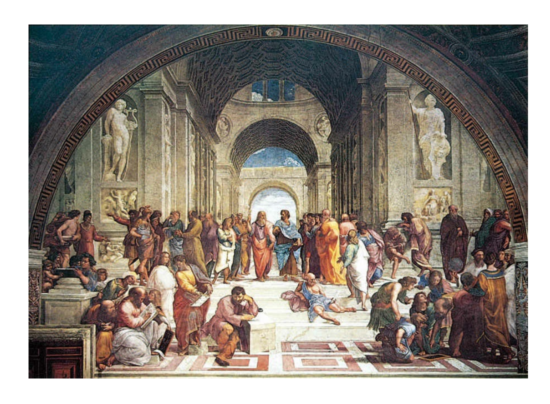
相比之下，鲁本斯的画就是“非线型风格”，画中人物不是平等着力，而是彼此交融，明亮的光线从一个方向射过来，把有些东西照得很亮，而另一些东西就显得黯淡。在黯淡的地方，轮廓消失了，快捷的笔触把单个的成分连接在一起，而不是把它们一个一个地区分开来。所以在拉斐尔的画中，每个人物都轮廓分明，一清二楚；而在鲁本斯的画中，约瑟夫（最右边那个）除了脸之外就几乎什么都看不见。

接下来的一对概念是“平行布局”和“退缩布局”。“平行布局”的意思是绘画中的所有部分都安排在与该画表面平行的若干个平面上，例如，在拉斐尔的画中（图87），第一个平面是以前景小台阶为标志的，有两个男圣徒站在这条线上；置放圣母座椅的平台是第二个平面，两个女圣徒分立在座椅两边；第三个平面是由圣母身后华旌的垂幕所提供的，画中主要就包括这三个平面，都是彼此平行的。

这与鲁本斯画中（图88）的“退缩布局”极为不同，在鲁本斯画中，人物与画面形成角度，并向景深退缩，由此而主宰构图。画中人从前面的平面向后移动，由最左面的圣方济各开始，他进入画面走向圣母，圣母要往后缩进一点；圣母的母亲安娜（那位老太太）在圣母背后再往后退，不过是在一条相反的对角线上。

有关平面平行或对角线退缩的这些构图原则，既可用于整幅画，也可用于画中的某些部分，可将画中的孩子做比较：在拉斐尔画中，两个孩子被安排在梯级平面上，一个在另一个身后；而在鲁本斯画中，他们彼此连接，形成向后面空间的连续移动。

再接下来的概念是“封闭结构”和“开放结构”。文艺复兴绘画的“封闭结构”把所有人物都放在一幅画的框架之内（图87），构图的基础是横线条和直线条，与画框的形状呼应，也适合于画框所确立的形式。男圣徒分立两侧，给绘画以强烈的垂直感，这种感觉又为女圣徒垂直的身体所重复，而最后又表现在画中间垂直的座椅上。水平形象是由画面下方的阶梯提供的，它们也是绘画的底部边界；另外，画面上方的华旌也是水平形象，而这又是绘画的顶部边界。画面完全是自我封闭的，“封闭结构”给人以稳定和平衡的印象，并带有某种对称的倾向（当然不是严格对称——请注意男女圣徒的身体姿态和脸庞转动方面的交替变化）。



83.拉斐尔：《雅典学院》，作于1509—1511年，罗马梵蒂冈签署厅里的壁画。

在巴罗克式的“开放结构”中，强劲的对角线与横平竖直的画框形成反差（图88）。对角线不仅体现在绘画表面，而且向后伸展向远方。人物形象不被局限于画框内，而是在边缘被切断。这让人感到空间是无限的，它流出了绘画的边框。这是动态而不是静态的构图，它隐含着运动，并有瞬间的效果，与文艺复兴绘画的平稳恬静正好相反。

最后一对术语是“多重性”和“统一性”，这一对概念最能体现出相对性，因为所有名师巨作都必须这样地或那样地“统一”，而沃尔弗林在这里说的意思是：文艺复兴绘画明显地分成许多部分，每一个部分都如雕塑群像般自成一团，每个部分都有它自己的独特色彩；而巴罗克绘画更加具有一以贯之的“统一性”，主要用直射的强光来做到这一点。在图88中，所有的单元（有很多单元）都融合为一，其中没有一个可以被分离开。色彩交替混杂，其明暗主要取决于光线的照射，例如，圣母的红衣只有一部分看上去是真正的红色，其他部分在阴影中变深、成为灰色；然而在拉斐尔画中（图87），右边那个圣徒斗篷的颜色则远不是这样。文艺复兴绘画（图87）中那种均匀散射的光可以把画面上的各个部分区分开来，所以各独立单元的“多重性”就能够相互平衡。



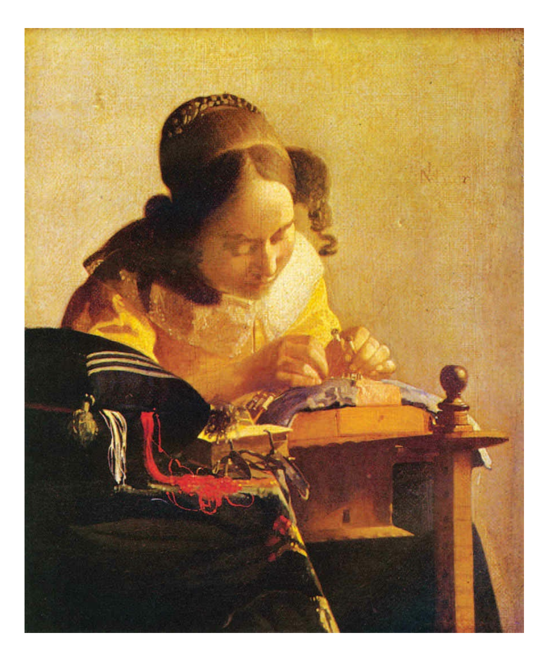
84.伦勃朗：《夜巡》（《班宁·柯克射击手连的出发》），作于1642年，363×437厘米，阿姆斯特丹国立博物馆藏。

说到这里应该已经注意到，沃尔弗林所说的文艺复兴时期的各种特征，其实都是相互关联的：光线的漫射造成了清楚的轮廓、群雕般的造型、各自分开的组成元素和明确的局部色彩。同样，在巴罗克绘画中，一束强烈的光直射过来，加强了“统一性”（这是由穿透表面伸向纵深的持续不断的斜线造成的），融合了物体形状，冲淡了局部色彩。特征之间相互关联应该是在意料之中的，而提出区分的范畴（如“线型风格”、“平行布局”等等）只是为了分析的方便。术语本身并不尽如人意，但这不重要，重要的是懂得它们的意思。



85.乔凡尼·贝里尼（意大利，约1430—1516年）：《首席长官洛雷达诺》，作于约1501年，木板画，61.5×45厘米，伦敦国家美术馆藏。

我们把这些范畴用于另外两幅画：拉斐尔的《雅典学院》（图83），代表文艺复兴艺术风格；伦勃朗的所谓《夜巡》（图84），代表巴罗克艺术风格（这幅画本来是一幅群体肖像画，与图13和14属于同一类型）。两幅画都是大型绘画，由众多人物组成，但沃尔弗林的原理仍对它们完全适用。在《雅典学院》中（图83），人和建筑物各部分都清晰可分（“线型风格”）；而在《夜巡》中（图84），它们在强光下显现，在阴影里模糊（“非线型风格”）。在拉斐尔画中，一个个人群组，特别是建筑物的整体框架（清清楚楚的四道台阶，层层递进的圆形拱门），明显属于“平行布局”；而在伦勃朗画中，两个主要人物面向左前方的斜线运动，以及军旗举起的对角线，都明显地是“退缩布局”。



86.扬·弗美尔（荷兰，1632—1675年）：《绣花边的人》，作于约1664年，61×53厘米，巴黎卢浮宫藏。

拉斐尔《雅典学院》的构图框架，是以显眼的水平台阶为基础的，站立的人物和支撑拱门的墙壁则构

成与之相对的垂直线（因此是“封闭结构”）；伦勃朗的《夜巡》却布满了对角线（请注意左边那个人，他的枪与身后的旗子平行，甚至最右边的鼓也是这样倾斜的，为的是不让它呈垂直状）。目前看到的这幅画是被剪切过的，所以人物在边缘被裁开并不为怪。但即使是原来的样子也符合沃尔弗林的“开放结构”的说法；当然，接下来的推论就是：“多重性”和“统一性”也一定是清晰可见的。

沃尔弗林的范畴也可用于单个的人物图像，可比较贝里尼的文艺复兴作品《首席长官洛雷达诺》（图85）和弗美尔的巴罗克绘画《绣花边的人》（图86）。试看贝里尼作品底部的坚硬的横栏、抬得笔直的头（包括平视的眼睛、水平的嘴巴和竖着的鼻子），和在一个与画面平行的平面上绘制的半身塑像。把这些特征与《绣花边的人》进行比较：她坐在一个边角上，后面的肩膀退入景深，头微斜，这样她的目光就偏向左下方；光线从右面进来，照亮身体右边而把左边投入阴影，这样就使绘画表现出统一性。

如果用沃尔弗林的办法来比较提香（图89）和鲁本斯（图90）——一位是文艺复兴画家、一位是巴罗克画家，比较他们在处理同一题材时的不同画法，结果会非常说明问题；我们使用他们创作的《维纳斯和阿多尼斯》。这两幅画中，维纳斯都紧紧抱住阿多尼斯，乞求他不要外出打猎；阿多尼斯都带着两条狗，维纳斯则带着儿子丘比特。比较一下：你能否看出这些同样的东西被作了不同的安排，而沃尔弗林提出的区分范畴又恰恰都是行之有效的？

沃尔弗林提出的此类范畴，其价值就在于它们的客观性。尽管它们在提出时是针对文艺复兴和巴罗克艺术特点的，但有效应用的范围要广泛得多。例如，大卫的《雷卡米埃夫人像》（图91）是新古典主义绘画风格，但表现了沃尔弗林所说的文艺复兴特征（大卫这幅作品在一定程度上恢复了这些特征）。绘画应该是“线型风格”的，表现为所有的形体，无论是人还是家具，都有清楚的轮廓，并平等着力，因此都具备雕塑般的明晰。构图属“平行布局”：雷卡米埃夫人斜倚在睡榻上所以与画面平行，一个古老的立式竖灯安放在细长的支架上，就连它也与这同一个平面平行。绘画具有严格的“封闭结构”，它把那些质朴简单的物体舒舒服服地安放在自己的框架之内，而“封闭”的性质又被不断重复的竖线（灯座、沙发的几条腿、夫人的头）、横线（脚凳、沙发、托盘上的古灯、夫人的双腿和前臂）加以强调，就是这些东西支配了整个画面。



87.拉斐尔：《宝座上的圣母子和诸圣》（科隆纳祭坛画），作于约1505年，173×173厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（J.皮尔庞特·摩根赠品，1916年）。



88.鲁本斯：《圣家族和圣方济各》，作于17世纪30年代，175.5×201.5厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（詹姆斯·亨利·史密斯赠品，1902年）。



89.提香：《维纳斯和阿多尼斯》，作于16世纪60年代后期，106.5×133.5厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（朱尔斯·贝奇收藏品，1949年）。

相比之下，弗拉戈纳尔的《秋千》（图92）是用所谓“罗可可”风格绘画的，它接受了巴罗克的许多特征：一道强烈的光线落在秋千上的小尤物身上，同时也把左边躺在灌木里那位爱慕者的脸和手显现出来，但他的下半个身子却没在树丛中。拉秋千的仆人（右边）站在阴影里，几乎是看不见的，这就是“非线型”画法。画面构图是“退缩布局”：从左前方开始，向后移动到中间距离，再到最右边。强有力的对角线（爱慕者的身姿，少女的手臂和帽子，秋千的绳子）贯穿画布，旺盛的草木突出于画框之外——这些都是“开放结构”的特征。

运用这些不带主观色彩的分析范畴，常能让我们眼光敏锐，有助于明了作品的结构。这样，我们就能更好地懂得（并且欣赏）：大卫是怎样让他的画中人呈现出安详、尊贵的神态，而弗拉戈纳尔又是如何毫不逊色地把活泼、任性的感觉添加到他那可爱的对象身上的。



90.鲁本斯：《维纳斯和阿多尼斯》，约从1635年开始创作，197×240厘米，纽约大都会艺术博物馆藏（哈里·佩恩·宾厄姆赠品，1937年）。



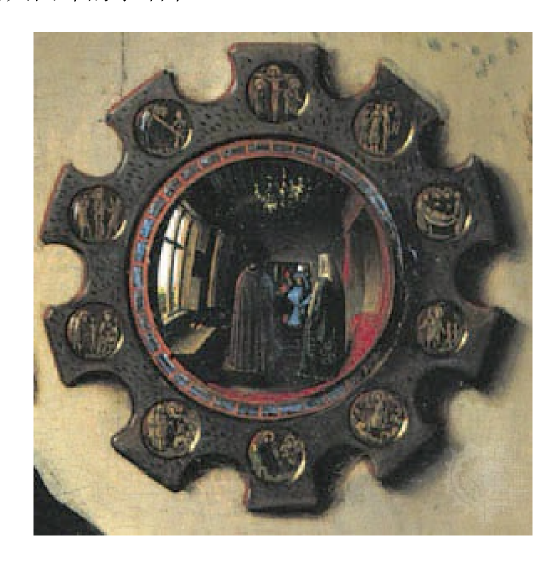
91.雅克—路易·大卫：《雷卡米埃夫人像》，始作于1800年，174×244厘米，巴黎卢浮宫藏。



92.让—奥诺雷·弗拉戈纳尔（法国，1732—1806年）：《秋千》，作于1768—1769年，83×66厘米，伦敦华莱士收藏品。

12　画中隐喻

如果想要享受一下观赏绘画的乐趣，那就没有哪幅画比扬·凡·爱克的《乔凡尼·阿尔诺菲尼和他的新娘》（图94）更合适，这是一幅双人肖像画，陈列在伦敦国家美术馆。画的高度不足一米，它精致秀丽、色彩鲜艳，其中包含着许多耐人回味的小细节。



93.《乔凡尼·阿尔诺菲尼和他的新娘》（图94）中镜子的细部。



94.扬·凡·爱克（佛兰德斯，约1390—1441年）：《乔凡尼·阿尔诺菲尼和他的新娘》，作于1434年，镶板画，84×57厘米，伦敦国家美术

馆藏。

画面上是一个舒适的房间，室内摆设齐全；但这个房间的墙壁被陡然切断了，它们似乎在向前延伸，吁请我们走进去参观，从而把我们也放到画面的场景内。画面敦促我们靠得更近一些，不仅因为作品的尺寸太小了，而且因为画的每一个部分都是精工细作的，比如说裘皮显得很松软、擦亮的金属器皿闪闪发光、木制的家具精雕细刻；光线在巧妙地闪烁，不仅清澈透明，而且和谐一致，给画面造成一种近乎神秘的印象，让我们感到更亲切。除开它写实的细节外，这幅画还有一种神奇的感觉——它有一种精神性：人们在这舒适的屋子和平常的事物背后能够体会到一种更加深刻的东西存在。

画中的确饱含深意，这不是一幅普通的男女肖像画，而是一次宗教仪式：是婚礼肖像画。乔凡尼·阿尔诺菲尼用自己的手托住新娘的手，再将另一只手举起，作出一种宣誓的姿态，他由此而对新娘起誓；新娘呢，她把手放在新郎的手中，也同样向他发出誓言。在1434年，相互发誓而不需要牧师在场，是足以作为结婚的仪式的。

尽管不一定要有证人在场，但他们的婚礼还是有证人出席，绘画本身就证明了他们的存在，并且在某种程度上绘画本身就是一份婚姻证明书：镜子上方，画家用自己华丽的正体写下了“扬·凡·爱克在此”几个字，然后签下了日期（图95），以此证明他本人在场。如果我们再走得近一点，看看镜子里面，就找到了这个事实的证据：镜子凸面反射出这对新人对面的门廊，那儿站着两个证人。

然而这幅画之有意义，不仅在于整体场面有意义，而且在于其中的每一个细节都有意义：在枝形吊灯上，有一支蜡烛在孤独地燃烧，房间里本来是日光明亮、用不着蜡烛来照明的；但这支烛光却代表着无所不知的基督，他的在场使婚礼变得神圣。画中小狗也不是一只普通的宠物，它象征着忠诚。墙上有水晶珠和洁净的镜子，它们是纯洁爱情的象征；柜子和窗台上的水果提醒人们记得：在亚当夏娃犯下原罪之前，人类本来是清白无辜的。甚至两人的赤脚也是有意义可言的，它暗示着这对新人站在圣土之上，因此脱去了他们的鞋（男的拖鞋在左前方，女的拖鞋在后部中央）。

画面于是就充满了象征的意义——其中还有许多我们尚不曾指出。许多象征物品不容易辨认，反而很容易被看成是顺理成章的事。但这些经过修饰的象征物使绘画变得神圣了，因为这么一来，绘画就不仅是一幅风俗画，也不仅是一幅双人肖像画或自然形象的世俗表现了；它表达的是一个非常神圣的宗教场合，是由全能的上帝亲自见证的。

这种隐含的象征主义是那个时期佛兰德斯艺术的特征，这个特征在凡·爱克的其他作品及他同时代其他人的作品中都可以看得到。早期绘画中布满了一眼就能看得懂的象征物，但15世纪的画家却希望把作品表现得更真实，于是就用隐含的象征（如上文所示）把他们对自然的研究提高到一个精神的层次上。

这是一幅非常杰出的画，当然不是所有的作品都能够这样；但仍然应该记住，画面里可以包括更多的东西，而不仅是一眼所能看见之物。



95.“扬·凡·爱克在此”题签，图94细部。

13　创作水平

艺术家都要和自己的技能作斗争，他们使用的材料有时很棘手，有时表现出事前不知道的特点。但对艺术家来说，最困难的是如何用颜料、木炭、马赛克或彩色玻璃等把他们想表现的东西按他们观察到的形象丝毫不差地表达出来。伟大的作品很少出现，但一旦出现了就是了不起的成功。

艺术家常从传统中得到帮助，人人都知道的故事可以用人人都接受的方法来表现，这意味着艺术家不需要对画中的每一个因素都推陈出新，例如14世纪有不少画家画过童贞圣母的父母约阿金和安娜的动人故事，他们年迈无嗣并因此感到非常悲伤，经过长期的痛苦和多次的祈祷，得到孩子的愿望终于实现了。约阿金放羊时有一个天使告诉他，说他终于要做父亲了；同一个时刻，当安娜正在菜园时，另一个天使把这同一个不可思议的好消息告诉了她。两位老人因祈祷得到意外的回报而高兴万分，于是赶紧奔走去寻找对方；后来，当约阿金从山上回来、安娜从家里冲出去时，他们在城墙边的金门相遇了。这样一个幸福的时刻，就常常见诸画家的笔端。

塔德奥·加迪的这幅画（图96）相当不错：布局平衡，考虑周到，比一般的作品要高出一筹。约阿金和安娜正好在画面中央，他们温柔地拉住对方的手，深情地注视着对方的眼睛。他们的头部分开，由城墙衬托出来，头顶都笼罩灵光。画左边有一个羊倌，表示约阿金刚从乡下回来；安娜身后有几个妇女，表明她刚从城里走出来。

但这样一个约定俗成的场面，到了像乔托这样伟大的艺术家手里，就变得更深刻、更感人了（图97）。画中，两个主要人物都不在画面中央，但图中的线条却把我们的眼光坚定地引向这个故事的情感中心，他们温柔地接吻，热情拥抱成一道弧线，两人因此能融合成一个轮廓，刚好和右边城门高大的拱形相呼应，只是城门的拱形更大一点。即便从建筑物的形状看，它也使我们更加喜欢这个场面所表现的内容。



96.塔德奥•加迪（意大利，卒于1366年）：《约阿金和安娜的会面》，作于1338年，壁画，佛罗伦萨圣十字教堂。



97.乔托（乔托·迪·本多内；意大利，约1267—1337年）：《约阿金和安娜的会面》，作于约1304—1313年，壁画，帕多瓦的斯克罗韦尼（阿雷纳）小教堂。



98.乔托：《背叛》（《犹大之吻》），作于约1304—1313年，壁画，帕多瓦的斯克罗韦尼（阿雷纳）小教堂。

乔托对这个拥抱做过深沉的思考，这可从他在同一座教堂作的另一幅全然不同的画中看出来，在那幅画里他画了另一个拥抱，那幅画就是《犹大之吻》（图98）。在约阿金和安娜会面时，那拥抱是相互的，两人都用自己的手臂抱住对方，弯曲的手臂形成温柔的弧线，这道弧线在头顶交叉的光环那里又重复出现（图99）。但犹大的背叛之吻则完全不同！这不是相互的吻，叛徒用斗篷裹着勉强忍耐的基督，两个人的头不重叠，而是倏然分开，眼睛中掠过紧张的目光，双方都知道出了什么事（图100）。在他们身后，长矛林立，尖利的线条刺破天幕，强烈地预示着后来将发生的残酷后果；就好像城门的拱形表达了即将出现的圆满结局。

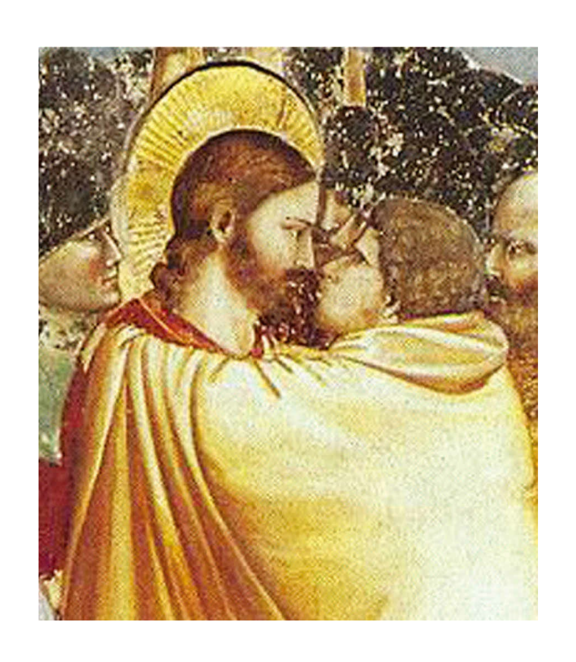
是什么使乔托的作品如此杰出？我们看到对一个吻可以作不同的表现，对背景的处理可以使内容更丰富；将两个场面进行比较、加以对比，这的确是一个绝妙的主意——但这些还不是全部的原因，虽说它们都起了作用。一些基本的品质使一个伟大的艺术家区别于优秀的艺术家，而眼明手快、准确判断、深邃观察、情感深厚等等是这些品质中的一部分。

17世纪的荷兰艺术家特别喜欢这样一个场面：一位上了年纪的老年人，气力已经衰竭、目光已经黯淡，垂死之时，祈求赐福给他的后代——这个场面充满了人情味，是感人至深的圣经场面。戈维尔特·弗林克选择了以撒为雅各祝福的情景（图101）：以撒实际上打算为他的长子以扫祝福，以扫身上多毛，也是一个猎人，但以撒的妻子利百加却设计让以撒为小儿子雅各祝福，她“用山羊羔皮，包在雅各的手上，和颈项的光滑处”（《创世记》第27章第16节），这样以撒摸到雅各，就会把他当作是多毛的以扫——而骗局果然成功了。弗林克把这“山羊羔皮”画成了一双风雅的手套，这是故事中一个次要的情节。他把他全部的艺术

创造力集中在主要的信息上——利百加身处背景、正在哄骗，亟盼计谋得逞；雅各跪着，紧张而渴望；以撒身体虚弱，双眼近乎失明，他摸着儿子的手时困惑不解，嘴中喃喃自语道："声音是雅各的声音，手却是以扫的手"（《创世记》第27章第22节），但他还是听信了，举起右手祝福。



99.约阿金和安娜（图97）头部细节。



100.基督和犹大（图98）头部细节。



101.戈维尔特·弗林克（荷兰，1615—1660年）：《以撒为雅各祝福》，作于约1638年，117×141厘米，阿姆斯特丹国立博物馆藏。

这个故事相当复杂，在画中被巧妙地描绘出来；这是一件优秀的作品，却不是一件伟大的作品。

伦勃朗处理过一个相似的主题：雅各为约瑟的儿子祝福（图102）。现在轮到雅各老了，濒临死亡，但他高兴地看到他那丢失已久的儿子约瑟回到他身边，而且还带来两个孙子。他要约瑟把他们拉近一点，好亲亲他们，并给他们祝福。他把右手放在幼孙以法莲的头上，约瑟见弄错了，就不高兴，并“提起他父亲的手，要从以法莲头上挪开……”（《创世记》第48章第17节），但雅各却是知道他自己要做什么的，并坚持要为幼孙作祝福。在《旧约》中，这个故事有一点粗鲁：

约瑟对他父亲说：“我父，不是这样，这本是长子，求你把右手按在他的头上。”

他父亲不从，说：“我知道，我儿我知道……”

《创世记》第48章第18—19节

但在伦勃朗的画中一切都很温柔。约瑟试图巧妙地挪开那位几近失明的老人的手，两个孩子偎依在病床柔软的被褥上，孩子的母亲谨慎地站在一旁。在这静静的画面上，蕴含着多少人情味、多少温情和爱心啊！



102.伦勃朗：《雅各为约瑟的儿子祝福》，作于1656年，174×212厘米，卡塞尔国立艺术博物馆藏。

优秀的画家知道如何构图，他对和谐的色彩很敏感，对不协调的色彩很反感；他对传统知之甚深，既知道它的力量，也知道它的限度；他的作品让人满足、给人以欣喜和惊奇，能加强我们对主题的了解，提高我们对形式的认识。但伟大的画家却具有神奇的天赋，能够为我们开辟一个情感和视野的全新世界。